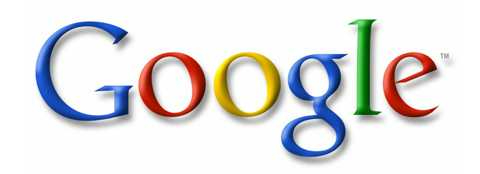


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

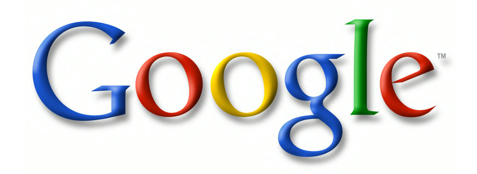
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

23-K-4

42

Christoph Willibald von Gluck.

Sein Leben und seine Werke

dargestellt

von

August Reißmann.

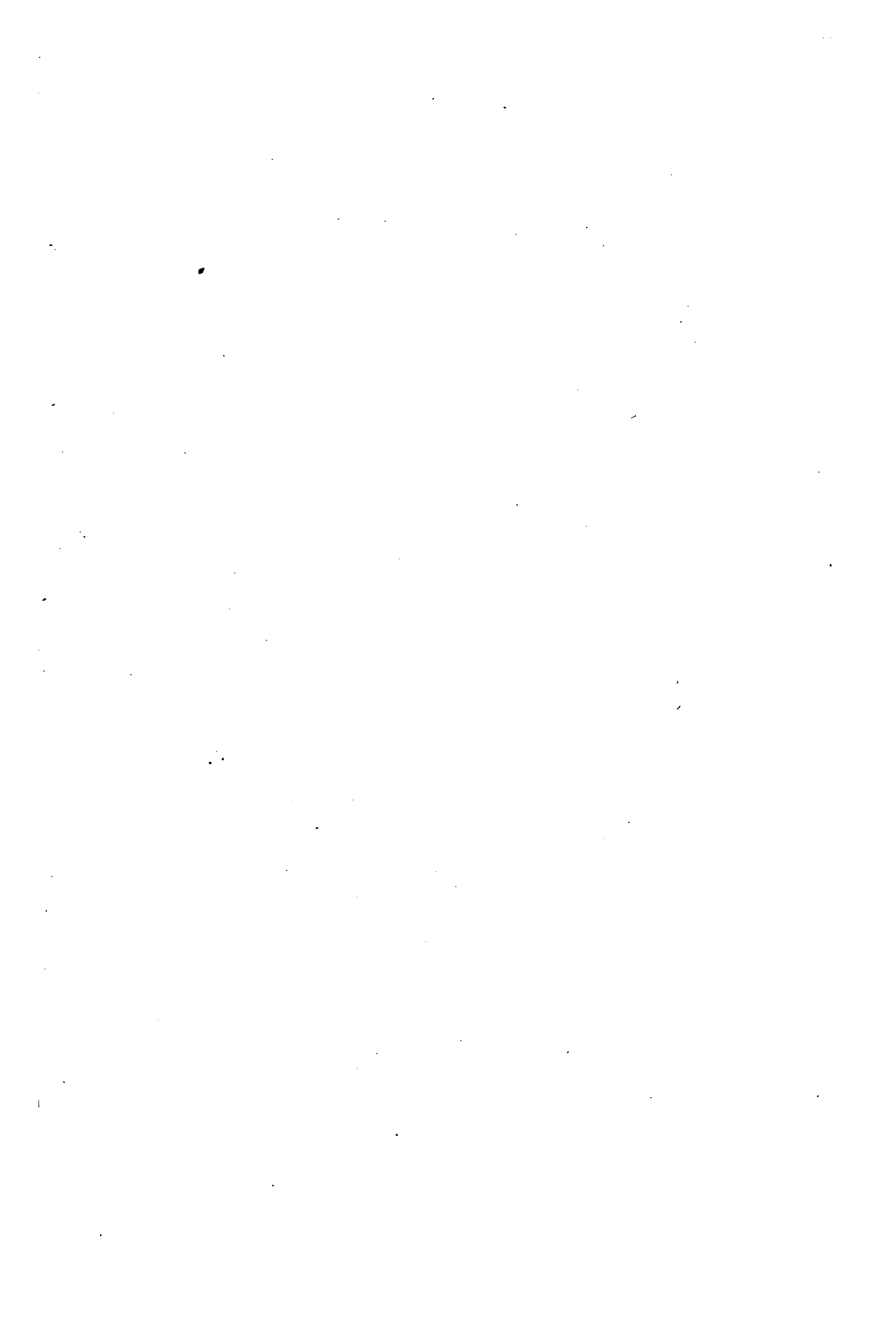


Mit Portrait in Stahlstich und Notenbeilagen.



Berlin und Leipzig.
Verlag von J. Guttentag
(D. Collin).
1882.

Christoph Willibald von Gluck.





Christoph Willibald von Gluck.

Sein Leben und seine Werke

dargestellt

von

August Reißmann.

Mit Portrait in Stahlstich und Notenbeilagen.



Berlin und Leipzig.
Verlag von J. Guttentag.
(D. Collin.)
1882.

Music
ML
410
G[illegible]
R35

STELLFELD

Inhalt.



Vorwort.

Die vorliegende Arbeit über den genialen Reformator der Oper ist nach denselben Gesichtspunkten ausgeführt, wie meine, in demselben Verlage früher erschienenen derartigen Darstellungen des Lebens und der Wirksamkeit der anderen großen Meister: Händel — Bach — Haydn — Schubert — Mendelssohn und Schumann. Hauptsächlich war ich auch hier bemüht, ein möglichst treues und vollständiges Bild von dem Entwickelungsgange und der künstlerischen Wirksamkeit des Meisters zu geben, was mir dadurch erleichtert wurde, daß ich Gelegenheit hatte, auch den größten Theil der früheren, nicht veröffentlichten Opernpartituren Glucks einzusehen. Daneben konnte ich aber auch einzelne berichtigende und ergänzende Beiträge zu dem, von Anton Schmid, in seinem Werke: Christoph Willi-

bald Ritter von Gluck (Leipzig 1854) mit großem Fleiß zusammengetragenen Material über den äußeren Lebensgang des Meisters geben. So darf ich wol hoffen, daß auch diese Arbeit die gleiche freundliche Aufnahme finden wird, wie die früheren.

Der Verfasser.



Erstes Kapitel.

Glucks Jugend und seine Vorbereitung für den Künstlerberuf.

Von den Vorfahren des großen Reformators der dramatischen Musik scheint dieser die geniale Begabung für Musik nicht geerbt zu haben. Der erste, von dem wir Kunde erhalten — Melchior Gluck — war Musquetier in einem churbaierischen Regiment; ihm wurde am 14. November 1649 zu Neustadt an der Waldnab ein Sohn geboren, welcher in der Taufe den Namen Johann Nicklas erhielt. Der zweite, wahrscheinlich im folgenden Jahre geborene Sohn, auf die Namen Johann Adam Gluck getauft, wurde fürstlich Sagansher Hofjäger und Bürger zu Neustadt an der Waldnab, wo er am 9. Januar 1722, im 73. Lebensjahre seines Alters, starb. Von seinen neun Kindern beansprucht Alexander unser ganzes Interesse, weil er der Vater des großen Tonmeisters geworden ist. Auch er hatte den Beruf des Vaters erwählt; er war in seinen Jünglingsjahren Büchsenspanner oder Leibjäger des Prinzen Eugen von Savoyen und ging dann als Förster nach Weidenwang in der Oberpfalz; 1717 trat er als Waldbereiter in die Dienste des Grafen von Kaunitz; wurde 1722 Forstmeister des Grafen von Kinsky zu Böhmisch-Kamnitz und ging in gleicher Eigenschaft 1724 zum Für-

sten Lobkowitz nach Eisenberg. Als er starb, befand er sich im Dienst der Großherzogin von Toscana zu Reichstadt.

Ihm wurde unser großer Meister zu Weidenwang in der oberen Pfalz am 2. Juli 1714 geboren. In der, am 4. Juli vollzogenen Taufe erhielt der Knabe die Namen:

Christoph Willibald.

Die Elementarschulen zu Böhmisch-Kamnitz und später die zu Eisenberg boten dem heranwachsenden Knaben neben dem Unterricht in den untersten Elementen des Wissens auch die erste Anleitung zur Musik. Die ursprüngliche Begabung und Neigung für diese Kunst, welche die Böhmen von jeher auszeichnete, gewinnen in dem katholischen Gottesdienste noch besonders starke Anregung und kräftige Nahrung, denn Musik und Gesang finden im katholischen Cultus zur Erhöhung der geheimnißvollen Pracht desselben die weiteste Verwendung. Besonders bildet der Chorgesang einen wesentlichen Theil desselben, daher war es von jeher eine der Hauptaufgaben der katholischen Schulen, die gesangbegabten Schüler zu einem Sängerchor zu vereinigen und heranzubilden. Zahlreiche Chorstiftungen wurden zu diesem Zweck durch den frommen Sinn vermögender Katholiken gegründet und die sogenannten Litterarischen Brüderschaften in Böhmen betrachteten die Pflege des Kirchengesanges als eine ihrer Hauptaufgaben. Unter diesen Verhältnissen fand die reiche Begabung des jungen Gluck für Musik schon in den ersten Jahren seiner Schulzeit die entsprechende Förderung; er wurde zum Sängerchor in Böhmisch-Kamnitz und auch später in Eisenberg herangezogen und bald zeichnete er sich durch seine Fertigkeit im Domblattsingen aus. Wie im vorigen Jahrhundert fast allgemein üblich, wurde auch in Böhmen selbst in den kleinsteu Orten die Instrumentalmusik zum Gottesdienst herbeigezogen; die begabteren Schüler erhielten daher auch Unterricht im Instrumentalspiel; Gluck lernte hier Violine und Violoncello spielen und brachte es darin zu einem nicht unbedeutenden Grade der Fertigkeit.

Im Elternhause bereitete die rauhe, oft tyrannische Weise des Vaters dem lebhaften, leicht angeregten Knaben manche trübe Stunde, aber dennoch erinnerte sich der Meister noch gern auch dieser Zeit und

er kam immer in die beste Laune, wenn er Verwandten und Freunden erzählte, wie er mit seinem Bruder Anton nicht selten im strengsten Winter, barfuß den Vater in den Wald begleiten und ihm verschiedene Jagdgeräthe nachtragen mußte.

Nachdem der Vater Forstmeister auf der Lobkowitzschen Herrschaft Eisenberg geworden war, hatte Christoph die Reife erlangt, um in das Gymnasium in dem nahegelegenen Städtchen Kommotau aufgenommen zu werden. Mit Ernst und Eifer widmete er sich hier in den Jahren 1726—1732 den wissenschaftlichen Studien, vernachlässigte aber auch die Musikübung durchaus nicht, zu welcher ihm hier gleichfalls vielfach Veranlassung geboten wurde. Die Gymnasien jener Zeit waren nicht minder eifrig und erfolgreich bemüht, den Kirchengesang zu pflegen; das Jesuiten-Seminar in Kommotau aber bot dem jungen Gluck hinreichend Gelegenheit zugleich zur weiteren Ausbildung im Instrumentalspiel, und hier erhielt er auch Unterricht im Clavier- und Orgelspiel.

Als er seine Gymnasialstudien beendet hatte, ging er nach Prag, um hier Philosophie zu hören, zugleich aber auch sich in der Musik weiter zu bilden. Da indeß die Unterstützungen vom elterlichen Hause immer spärlicher wurden — dort war eine zahlreiche Familie zu unterhalten —, so sah er sich bald genöthigt, seinen Lebensunterhalt selbst zu erwerben, was ihm durch Verwerthung seiner Musikbildung sehr erleichtert wurde. Er wirkte in der Teinkirche unter Leitung des, in Böhmen seiner Zeit als Tonsetzer und Orgelspieler berühmten Minoriten Bohuslaus Czernohorsky, ebenso wie in der Klosterkirche zur heiligen Agnes und in der Kirche der Kreuzherren mit dem rothen Herzen (auch der Wasser-Polakken genannt) als Instrumentalist wie als Sänger mit und erhielt dafür ein bestimmtes Honorar. Außerdem ertheilte er Unterricht im Gesange und im Violoncellospiel und machte auch bereits in der Ferienzeit Konzertausflüge, zunächst in der bescheidenen Form des „fahrenden Schülers“. Er zog von Dorf zu Dorf, unterhielt die Bauern mit Spiel und Gesang und konnte als Entgelt dafür nicht selten nur Eier und dergl. in Empfang nehmen, die er dann an andern Orten vertauschen oder verkaufen mußte. Erst später besuchte er

bei diesen Kunstfahrten die größeren Städte, in denen er namentlich als Violoncellist concertirte. Dabei kam er in die kunstliebenden Kreise des böhmischen hohen Adels, bei welchem er gleichfalls, wie er gern und freudig anerkannte, durchgreifende Unterstützung fand. Ganz besonders zeichnete sich in dieser Beziehung die fürstlich Lobkowitzsche Familie aus, der die Förderung der Kunst und der Künstler zu einer gern geübten Pflicht geworden war.

Als Gluck 1736 nach Wien ging, um sich nunmehr ausschließlich der Kunst zu widmen, fand er in diesem fürstlichen Hause freundliche Aufnahme und die ausgebreiteten Beziehungen, in denen dies mit dem gesammten künstlerischen Leben in Wien stand, eröffneten ihm einen weiten Blick auch in das, in jener Zeit bereits reich entwickelte Musikleben der Kaiserstadt.

Namentlich seit Maximilian I. hatte die Musik in Wien ausgebreitete und emsige Pflege gewonnen. Die Kirchenmusik blühte unter ähnlichen Verhältnissen, wie in Böhmen, mächtig empor; die zahlreichen Klöster und Kirchen erhielten und unterhielten wol geschulte Gesangchöre, in denen der a capella-Gesang fleißig geübt wurde, bis allmälig die wachsende Ausbreitung der Instrumentalmusik den Gesang mit Instrumentalbegleitung in den Vordergrund drängte. Am Hofe Maximilians wurde auch schon die Kammermusik nicht minder berücksichtigt, wie die Kirchenmusik; neben der Hof-Cantorey bestand die sogenannte „Süß-Melodey", welche aus den besten Lautenisten, Rauschpfeifern und Rybebenspielern zusammengesetzt war; die Cantorey stand unter der Leitung des, auch als Musiker berühmten, Bischof Georg Slakony, die Süß-Melodey unter Führung des ausgezeichneten Lautenschlägers Artus*).

Auch Ferdinand III. war ein Freund der Musik und unterstützte und förderte sie ebenso wie Kaiser Leopold I. Dieser hatte sogar eingehendere Musikstudien gemacht, welche ihn befähigten, selbstschöpferisch thätig zu sein; eine Anzahl von ihm componirter Arien, Cantaten,

*) Siehe: Illustrirte Geschichte der deutschen Musik von August Reißmann. Leipzig 1881, S. 223.

Opern und dergl. werden noch in dem Archiv der K. K. Hofbibliothek aufbewahrt. Er erweiterte die oben erwähnten Institute zur Pflege der Tonkunst zu einer ansehnlichen, aus Sängern und Instrumentalisten, zumeist Italienern bestehenden Kapelle und baute 1659 ein großes Schauspielhaus; 1666 wurde zur Feier seiner Vermählung mit der Infantin von Spanien, Maria Theresia, eine große Prunk-Oper: „Il Pomo d'oro" in einem eigens dazu erbauten Theater aufgeführt.

Auch Kaiser Joseph I. vermehrte und verbesserte die Kapelle, zugleich baute er der italienischen Oper ein neues prachtvolles Hoftheater, das als das schönste seiner Zeit bezeichnet wird; und auch die darin veranstalteten Aufführungen übertrafen an Glanz der äußern Darstellung alles, was bis dahin Wien gesehen hatte.

Zur Blüte gelangte diese ganze Richtung unter Karl VI. Dieser kunstsinnige Monarch spielte ebenfalls mehrere Instrumente und besaß neben einem feinen, gebildeten Gehör auch mancherlei musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten. An seinem Hofe wirkten einige der bedeutendsten Vertreter des italienischen Stils sowol in der Kirchenmusik wie in der Oper. An der Spitze der Oper stand seit dem Jahre 1715 Johann Joseph Fux, geboren 1660 in Obersteyermark, jener Meister, den allerdings nur sein theoretisches Werk: „Gradus ad Parnassum sive manuductio ad compositionem musicae regularem" der Vergessenheit zu entreißen vermochte. Unter ihm wirkten als Vicekapellmeister Antonio Caldara (starb 1750 im 78. Lebensjahre), der gleichfalls auch mit den Formen des künstlichen Contrapunkts noch vertraut, in seinen zahlreichen Werken für die Bühne und die Kirche sich den Bestrebungen von Fux für einen mehr künstlerischen Ausbau des italienischen Stils anschloß — und die Componisten Carlo Badia, Giuseppo Porsile und Francesco und Ignazio Conti. Die Werke dieser Meister des italienischen Stils, wie die der beiden Buononcini Marc Antonio (geb. um 1658) und Giovanni Battista (geb. um 1660), Matteo Palotta, Johann Georg Reinhard und Georg Reutter, die Gluck hier in vortrefflichen Aufführungen zu hören Gelegenheit hatte, lenkten bald seine ausschließliche Thätigkeit der italienischen Oper zu, und so ergriff er mit Freuden die Gelegen-

heit, die ihm geboten wurde, in Italien selbst seine hierauf bezüglichen Studien vollenden zu können. Im fürstlich Lobkowitzschen Hause war der Fürst von Melfi auf ihn aufmerksam geworden und hatte ihn, da er Gefallen an ihm fand, zu seinem Kammermusiker gemacht. Gluck ging mit dem Fürsten nach Mailand und hier wurde der, jener Zeit als Organist und Componist berühmte Kapellmeister Giovanni Battista Sammartini sein Lehrer. Ueber dessen Lebens- und Bildungsgang ist nur wenig bekannt geworden, nur so viel scheint sicher, daß er in Mailand gegen Anfang des 18. Jahrhunderts geboren wurde und sich zum Musiker einzig durch fleißiges Selbststudium und gewissenhafte Arbeit herausbildete. Er hatte namentlich für die volksthümliche Instrumentalmusik ein schärfer ausgeprägtes Talent, so daß man ihn selbst als den Vater des Haydnschen Sinfoniestils feiern wollte. In der That ist auch einige Verwandtschaft zwischen beiden vorhanden; allein bei näherer Betrachtung zeigen sich doch beide als von verschiedenen Anschauungen ausgehend.

Haydns Werke haben allerdings denselben Boden, aus dem sie ebenso emporwachsen, wie die jener Italiener: Boccherini und Sammartini; aber man thut Unrecht, hieraus eine gegenseitige Einwirkung folgern zu wollen; Haydn wie Boccherini und Sammartini folgten in ihren Instrumentalwerken durchaus der Entwickelung, welche der Sonatenstil in Italien seit Joh. Gabrieli genommen hatte, und zwar in der Umgestaltung, welche dieser durch Domenico Scarlatti erfuhr. Aber dieser Stil wird durch die beiden erwähnten Italiener, in dem Bestreben ihn volksthümlich zu machen, verflacht und zersetzt, ohne daß ein neuer daraus erwächst. Joseph Haydn schlägt den entgegengesetzten Weg ein; vermöge der echt künstlerisch durchbildeten Technik, die er sich in unablässiger Arbeit allmälig angeeignet hatte, ist er im Stande, diese volksthümlichen Elemente dem Kunstwerk so einzuweben, daß dies ewig mustergiltige Form gewinnt. Während bei den Italienern diese volksthümlichen Elemente das Kunstwerk herabdrücken und auflösen, werden sie durch Haydn emporgehoben in die höhere Sphäre, in welcher sie selbst Stoff für das Kunstwerk werden.

Vier Jahre lang arbeitete Gluck unter der Aufsicht und Anleitung Sammartini's, dann trat er mit seiner ersten Oper an die Oeffentlichkeit und sie zeigte gleich, nach welcher Richtung der Lehrer den Schüler gewiesen hatte. Ganz besonders die Instrumentalsätze und die Behandlung des Streichquartetts als Begleitung für die Singstimmen zeigen den Einfluß Sammartini's, der sich in derselben volksthümlichen Richtung geltend machte, welcher der Lehrer selbst huldigte. Während die Theoretiker und Lehrer Italiens immer noch darauf bedacht waren, ihre Schüler in die Künste des höheren Contrapunkts einzuführen, scheint Sammartini seinen Schüler damit wenig behelligt zu haben; er begnügte sich damit, diesem die Mittel zuzuführen, mit denen er immer volksthümliche Wirkung zu erzielen im Stande war. Die Einleitungssätze (Sinfonie) der Opern italienischen Stils, die Gluck schrieb, wie die instrumentalen Einleitungs- und Zwischensätze zu den Arien sind durchaus im Geiste Sammartini's erfunden und auch in der freien und leichten Handhabung der Technik des Streichquartetts zeigt sich die Anweisung und das Vorbild des Lehrers durchgreifend wirksam. Daß damit aber, durch die enger gefestigte Construction, welche das Instrumentale dadurch gewann, auch das Vocale beeinflußt wurde, soll später noch nachgewiesen werden.

Es muß wol der Verwendung des Fürsten Melsi zugeschrieben werden, daß Gluck, nachdem er seine Studien bei Sammartini beendet hatte, den Auftrag erhielt, für das Mailänder Hoftheater eine große Oper zu schreiben. Gluck unterzog sich demselben und schrieb die Musik zu: „Artaserse von Metastasio", die im Jahre 1741 zur Aufführung gelangte.

Hierüber erzählt Anton Schmid*): Gluck war aus Sammartini's Schüler bald dessen vertrautester Freund geworden. Gluck unternahm seine neue Arbeit, ohne Jemand dabei zu Rath zu ziehen, und beendete die bei ihm bestellte Oper bis auf eine Arie, die einer anderen Wortunterlage bedurfte, und deshalb noch ungesetzt geblieben war.

*) Christoph Willibald Ritter von Gluck. Leipzig, Friedrich Fleischer, 1854.

Die erste Probe wurde im Theater vor einer großen Zuschauermenge abgehalten, die von der Neugierde dahin gezogen wurde, und vor Ungeduld brannte, den ersten Versuch eines jungen Tonsetzers zu vernehmen, zu beurtheilen.

Die Gehörswerkzeuge dieser Menschen waren jedoch an diese neue Gattung nicht gewöhnt; Alle lachten mit hämischer Schadenfreude und spotteten des deutschen Künstlers. Gluck, der es merkte, verlor kein Wort und blieb seinem Streben getreu. Die noch ungesetzte Arie schrieb er in der gewöhnlichen, italienischen, nur dem Ohre schmeichelnden Weise, ohne dabei auf den Zusammenhang mit den übrigen Theilen des Werkes Rücksicht zu nehmen. Sie war ganz nach dem Wunsch jener Italiener, die nur ein oberflächliches Vergnügen in den Räumen des Theaters suchen, ohne den Werth einer Arbeit zu ergründen und den Gesammteindruck zu beobachten.

Die Hauptprobe zog noch eine weit größere Menschenzahl herbei und als die Zuhörer das neue, liebliche Gesangstück vernahmen, brachen sie in den lautesten Beifall aus und flüsterten sich ins Ohr, daß diese Arie von Sammartini sei. Gluck sah und hörte Alles und schwieg. Jedermann drängte sich zur ersten Vorstellung und siehe da — der Erfolg der Musik war ein vollkommener. Die von den übrigen Tonstücken so verschiedene Arie ward als flach und zu dem Ganzen so unpassend befunden, daß man allgemein ausrief, sie entstellt die ganze Oper. In dieser unschuldigen Weise rächte sich Gluck an dem voreilig richtenden Volke."

Der ungewöhnliche Erfolg, welchen diese Oper hatte, machte den jungen Künstler sofort zu einem gefeierten Maestro in Italien; die verschiedenen Städte forderten von ihm Opern, und überhäuften ihn mit Gold und Ehren.

Vier Jahre hinter einander schrieb er für Mailand die Opern, 1742: „Demofoonte", 1743: „Siface" und 1744: „Fedra".

Für Venedig schrieb Gluck die Opern: „Demetrio" und „Ipermnestra", beide nach den Texten von Metastasio; die erstere wurde 1742 unter dem Titel: „Cleonice" im Theater San Samuele aufgeführt, die zweite gelangte im Theater S. Giovanni Crisostomi

zur Darstellung. 1743 ging seine Oper „Artamene" zu Cremona und 1745 die Oper „Porro" in Turin in Scene.

Mit diesen acht Opern, die Gluck innerhalb des Zeitraums von 5 Jahren schrieb, hatte er sich den gefeiertsten Meistern Italiens eingereiht, und bald verbreitete sich sein Ruf auch über die Grenzen Italiens hinaus, so daß er nunmehr darauf bedacht sein konnte, seine Opern auch außerhalb Italiens auf die Bühne zu bringen.

Im Jahre 1745 schloß er sich deshalb seinem hohen Gönner, Ferdinand Philipp Fürst von Lobkowitz an, der eine Reise, welche durch Italien, Frankreich und England führen sollte, antrat. Gluck ging mit ihm von Turin aus über Paris nach London. Hier hatte aber kurz vor seiner Ankunft das Theater in Folge von öffentlichen Unruhen geschlossen werden müssen.

Erst am 7. Januar 1746 wurde es wieder eröffnet mit der, zu diesem Zwecke von Gluck componirten Oper: „La Caduta de' Giganti", die indeß nur geringen Erfolg hatte, und nur fünf Vorstellungen erlebte. Der verdiente Musikhistoriker Dr. Burney*) berichtet darüber ausführlich und schließt mit den Worten: „Man konnte von einem jungen Manne, dem die Fähigkeit verliehen war, eine solche Oper in das Leben zu rufen, die trotz ihrer Unvollkommenheit dennoch fünf Vorstellungen erlebte, schon Etwas erwarten. Das Urtheil des, gegen fremdes Verdienst nicht selten unduldsamen Händel war nach Anhörung dieser Oper allzustreng und unfein, als daß wir dasselbe hier zu wiederholen geneigt sein sollten, indem es sowol Händeln, als dem noch im Gährungsprozesse begriffenen Gluck nicht zur Ehre gereicht."

Entgegen dieser Andeutung über Händels Verhalten zu Gluck erzählt Reichardt, in London selbst gehört zu haben, daß, als Gluck, verletzt durch den geringen Beifall, den seine Oper in London errang, sich bei Händel beklagte, indem er ihm zugleich die Partitur vorlegte, dieser die Aeußerung that: „Ihr habt euch mit der Oper zu viel Mühe gegeben; das ist aber hier nicht wol angebracht; für die Engländer müßt ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommel-

*) History of Music. B. 4. p. 452 etc.

fell Wirkendes sinnen." Gluck sei dadurch veranlaßt worden, zu den Chören noch Posaunen zuzusetzen und darauf hin habe die Oper größeren Beifall erworben.

Am 4. März desselben Jahres ging dann die Oper: „Artamene", die Gluck für Cremona geschrieben hatte, in London in Scene mit ganz außergewöhnlichem Beifall. Die von Monticelli gesungene Arie: „Rasserena il mesto ciglio" mußte bei jeder Vorstellung auf stürmisches Verlangen wiederholt werden*).

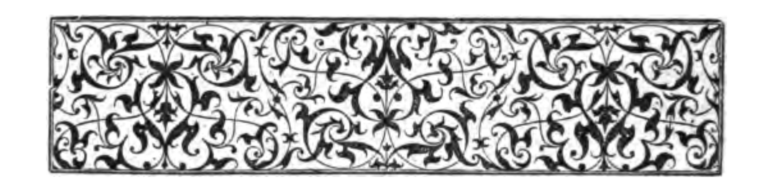
Gegen Ende des Jahres 1746 ging Gluck zurück nach Hamburg, wo er eine erste Stelle als Kapellmeister gewann. Hier leitete der Venetianer Pietro Mingotti eine italienische Operngesellschaft; seine Gattin Regina Mingotti wirkte dabei als erste Sängerin und das ganze Unternehmen hatte guten Erfolg. Zur Zeit der Vermählung der Prinzessin Anna, Tochter Augusts III., mit dem Churfürsten von Baiern, die am 13. Juni 1747 stattfand, finden wir Mingotti mit seiner Operngesellschaft in Dresden, wo er in einem, im Zwinger, auf der Stelle, an welcher jetzt das Standbild König Augusts steht, errichteten hölzernen Theater Vorstellungen gab. Im churfürstlichen Opernhause wurde als Galaoper Hasse's: „Archidamia" aufgeführt; für die Mingottische Truppe aber hatte Gluck ein zweiactiges Festspiel: „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe" componirt, das am 29. Juni im Pilnitzer Schloßgarten auf einer daselbst errichteten Bühne vor dem versammelten Hofe aufgeführt wurde. Frau Mingotti, welche dabei den Herkules sang, wurde in Folge dessen beim Hoftheater mit 2000 Thalern Gage als Primadonna engagirt. Für Gluck scheint die Aufführung keine weiteren Folgen gehabt zu haben. Seine Wirksamkeit bei Mingotti in Dresden veranlaßte Dlabacz, eine Anstellung Glucks in Dresden bei der churfürstlichen Kapelle mit ansehnlichem Gehalte zu folgern, was entschieden als irrig zu bezeichnen ist.

*) Diese Arie ist mit fünf anderen aus dieser Oper: drei Sopran-Arien: „E maggiore d'ogn' altro dolore" — „Se crudeli tanto siete" und „Già presso al termine de' suoi martiri" und noch zwei Arien für Contra-Alt: „Pensa asserbami" und „Il suo leggiadro viso" gedruckt erschienen unter dem Titel: „The favourite Songs in the Opera Call'd Artamene". By Sig. Gluck, London. Printed for J. Walsh.

Durch den erfolgten Tod seines Vaters sah sich Gluck veranlaßt, nach seiner Heimath zu reisen. Dort verkaufte er eine, ihm als Erbtheil zugefallene, in Johnsdorf bei Georgenthal in Böhmen gelegene Schenke und ging dann zurück nach der Stadt, in welcher die italienische Oper, der er bis jetzt noch mit allem Feuereifer diente, so feste Wurzeln geschlagen hatte, nach Wien, um hier seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen.

Daß sein Aufenthalt in London für Glucks innere Entwickelung nicht ohne nachhaltigen Erfolg blieb, wenn dieser auch in der nächsten Zeit noch nicht so deutlich erkennbar heraustrat, wird durch die nähere Betrachtung der Werke des Meisters erwiesen.





Zweites Kapitel.

In Wien.

In der kürzesten Zeit gelang es unserm Meister, in Wien wieder die einflußreichsten Verbindungen anzuknüpfen, und bereits zum Geburtstage der Kaiserin Maria Theresia am 14. Mai 1748 wurde seine Oper: „La Semiramide riconosciuto" in dem neu errichteten Opernhause nächst der Burg aufgeführt. Die Oper hatte einen außergewöhnlichen Erfolg und erlebte eine oftmalige Wiederholung.

Anfang des Jahres 1749 finden wir Gluck in Kopenhagen. Dort war am 29. Januar ein Thronerbe, der nachherige König Christian VII., geboren und zu dem Feste, mit dem dies Ereigniß verherrlicht werden sollte, hatte Gluck die Serenate: „Tetide" componirt, die unter seiner Leitung am 9. April in Kopenhagen aufgeführt wurde. Am 19. April gab er dann noch ein Concert dort, auf welches der „Post-Rytter" vom 15. April mit folgenden Worten aufmerksam macht:

„Sonnabend, den 19. April wird von Herrn Kapellmeister Gluck auf dem italienischen Theater im königl. Schloß Charlottenburg ein, aus Vocal- und Instrumental-Musique bestehendes, sehr schönes und applausibles Konzert aufgeführt, in welchem er besonders zum Auditorii größtem contentement auf einem aus lauter Glas bestehenden und nicht früher hier bekannten Instrument sich hören

lassen will. Billets sind im genannten Schloß beim Kapellmeister selbst zu bekommen. Da dieses Konzert nicht öfter als dies einzige Mal aufgeführt wird, flattirt er sich um so mehr auf der geehrten Liebhaber angenehme Gegenwart."

Während dieser Anwesenheit Glucks in Kopenhagen brachte er hier auch seine Oper „Artamene" zur Aufführung.

Trotz der außergewöhnlichen Erfolge, die er bis dahin errungen hatte, und die ihm eine noch glänzendere Zukunft sicherten, war es ihm dennoch nicht beschieden das Glück der Liebe ganz ungetrübt zu genießen. Wie in den besten Familien und Häusern Wiens, hatte er auch in der Familie des reichen Wechslers und Großhändlers Joseph Pergin, der mit Holland in regem Geschäftsverkehr stand, Eingang gefunden und da die beiden Töchter des Hauses der Musik leidenschaftlich ergeben waren, so war er dort bald heimisch geworden; bald auch fand er sich der älteren Tochter Marianne durch die innigste Zuneigung verbunden und da diese erwidert wurde, und auch die Mutter ihre Zustimmung zu einer Verbindung gab, so durfte Gluck das Jahr 1749, in welchem sich diese Wandlung vollzog, als das glücklichste seines Lebens bezeichnen; es sollte aber auch zum leidvollsten für ihn werden, da der Vater seine Zustimmung verweigerte. Der, auf seinen Reichthum stolze Mann, wies den gefeierten Künstler zurück, weil ihm dieser nur als ein Musiker erschien, dessen äußere Lebensstellung keine genügende Bürgschaft „für die anständige Versorgung eines Fräuleins" gewähre. Die Liebenden ertrugen die so herbeigeführte Trennung, die keine lange sein sollte, mit Geduld, sich unverbrüchliche Treue gelobend.

Gluck fand hinlänglich Zerstreuung in seiner künstlerischen Thätigkeit, die ihn wieder nach Rom führte. Er hatte für das dortige Theater Argentina die Oper „Telemacco" zu schreiben übernommen. Die Reise dorthin soll er in der Kutte eines Kapuziners unternommen haben, um, wie man einerseits meint, den Unbequemlichkeiten des Reisepasses zu entgehen, oder, wie andererseits behauptet wird, aus Sparsamkeitsrücksichten.

Hier erhielt er bald darauf die Nachricht, daß Anfang des Jahres 1750 Joseph Pergin gestorben war, deshalb eilte er, sobald es nur

seine contractlichen Verhältnisse gestatteten, nach Wien zurück, und am 15. September wurde er mit seiner Marianne getraut, mit der er bis an seinen Tod in der glücklichsten Ehe lebte, und die ihn größtentheils auch auf seinen Triumphzügen in Italien und Frankreich begleitete.

Schon im folgenden Jahre (1751) ging er mit ihr nach Neapel, wo seine Oper: „La Clemenza di Tito" (Text von Metastasio) in Scene ging, welche seine, in jener Zeit wol berühmteste Arie „Se mai senti spirarti sul volto"*) enthält. „Sie erregte," wie es in Cramers Magazin (Jahrgang 1786 S. 1354) heißt: „sogleich bei allen Zuhörern die mächtigste Sensation, und ward von den sonst geizigen Neapolitanern so unmäßig in Abschriften bezahlt, daß der Neid der Kritik rege darüber wurde. Die Schwierigkeiten der heterogenen Töne darin machten, daß alle Castraten, die sie zu singen versuchten, hier schlechterdings distonirten. Glucks Widersacher klagten: Che avevamesso l'acuto al pedale, seine Freunde vertheidigten ihn; und endlich ward der streitige Fall dem größten Harmoniker, den Italien damals hatte, ihrem Bach: Francesco Durante vorgelegt. Dieser sah die Stelle aufmerksam durch, und gab endlich zur Antwort: Non decido, sequesta nota sia in regola o no, ma quel che posse dire, è, che se l'avessi scritta io, mi contarei grand huomo! („Ich entscheide nicht, ob diese Note in der Regel sei oder nicht, was ich aber sagen kann ist, daß, wenn ich sie geschrieben hätte, ich mich für einen großen Mann halten würde.")

Ueber seine Rückkehr nach Wien erzählt Dittersdorf**): „Im Dezember desselben Jahres (1751) kam Gluck nach Wien. Schon wußte der Prinz***) durch seinen Correspondenten, welchen Beifall dieser würdige Mann in Italien erworben hatte. Eben dieser Correspondent hatte dem Prinzen einige Wochen vorher die Partitur von der bekannten Arie: „Se mai senti spirarti sul volto", durch welche Gluck

---

*) Nach Dittersdorfs Selbstbiographie, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1801, S. 48. machte sie auch in Wien und nächstdem in ganz Deutschland ungeheueres Aufsehen.

**) A. a. O. S. 48 ff.

***) K. K. Feldmarschall Joseph Friedrich Prinz von Sachsen-Hildburghausen, Liebling der Kaiserin Maria Theresia und der Musik leidenschaftlich ergeben.

in ganz Italien so viele Sensation erregte, geschickt. Der Prinz ließ sie durch Mademoiselle Heinisch, eine in Wien sehr berühmte Kammersängerin, vortragen und sie wurde allgemein bewundert. Eine ganz natürliche Folge davon war es, daß der Prinz, Gluck von Person zu kennen begierig war. Dies wurde durch Bonno*) veranstaltet, der ihn dem Prinzen vorstellte.

Gluck war im Umgange ein jovialer Mann, und besaß auch außer seinem Fache Welt und Lectüre, daher ward er bald ein Hausfreund des Prinzen. Bei den Akademien, von welchen immer des Abends vorher eine Probe abgehalten wurde, damit Alles, besonders neue Sachen, recht ordentlich und accurat gehen sollte, „setzte sich Gluck mit der Violine à la Tête".

Erst aus dem Jahre 1754 erfahren wir wieder von einer Oper, die Gluck componirte.

Der Kaiser hatte Anfang dieses Jahres dem Prinzen von Sachsen-Hildburghausen einen Besuch in Schloß-Hof, dem, dem Prinzen gehörigen Lustschloß in Oesterreich an der ungarischen Grenze gelegen, für den Sommer zugesichert; der Prinz siedelte deshalb schon im April mit allen seinen Leuten dahin über, um die nöthigen Vorbereitungen für die Aufnahme und den festlichen Empfang der hohen Gäste zu treffen. Selbstverständlich sollte der Aufenthalt derselben auch durch Musikaufführungen verherrlicht werden, es wurde deshalb die Kapelle verstärkt und neue Sängerinnen engagirt, und außer Bonno, der schon früher beauftragt worden, zwei Stücke des Hofdichters Metastasio zur Aufführung vorzubereiten, erhielt auch Gluck, der jetzt den Titel eines Herzogl. Kapellmeisters führte, die Aufforderung, Metastasio's dramatisches Gedicht „Le Cinesi" in Musik zu setzen. Mitte Mai ging Gluck nach Schloß-Hof und war mit Rath und That bei dem Arrangement der Festlichkeiten betheiligt. Am 25. September trafen die hohen Herrschaften ein und wurden nur vom Prinzen und seinem Hofcavalier, dem Baron von Beust, ohne alles Gepränge, Ehrenpforten

*) K. K. Hofkapellmeister und Kammercompositeur, starb in Wien 1788 im Alter von 78 Jahren.

und dergl. empfangen; der Prinz wollte durch seine anderweitigen Veranstaltungen um so mehr überraschen.

Am ersten Tage wurde im Freien das, zu diesem Zweck von Metastasio gedichtete und von Bonno componirte Gelegenheitsstück: „Il vero Amaggio“ aufgeführt und am Abend dann im Schloßtheater: „L'Isola disabitata“, zu welchem gleichfalls Metastasio den Text und Bonno die Musik geliefert hatten.

Glucks „Le Cinesi“, zu welchem Metastasio auch den Text geschrieben hatte, wurde am zweiten Tage Abends im Theater zu Schloßhof aufgeführt; nachdem vorher eine große Jagdpartie an den Ufern der March abgehalten worden war. Dittersdorf, der in der angeführten Selbstbiographie eine ausführliche Beschreibung des Festes liefert, sagt über die Oper „Le Cinesi“: „Und dazu nun die göttliche Musik eines Gluck. Es war nicht allein das liebliche Spiel der glänzenden, stellenweise von kleinen Glöckchen, Triangeln, Handpauken und Schellen, bald einzeln, bald zusammen begleiteten Symphonie, welche die Zuhörer gleich anfangs, ehe noch der Vorhang emporrauscht, mit Entzücken erfüllt. Die ganze Musik war durch und durch ein Zauberwerk!“ — Am Nachmittage des dritten Tages wurde ein großartiges Wasser-Carroussel abgehalten und am vierten und letzten Tage durch ein großartiges Bacchusfest der Beschluß gemacht.

Im folgenden Jahre (1754) übertrug die Kaiserin Maria Theresia dem Graf Jakob von Durazzo die Oberleitung des Hoftheaters und Gluck wurde als Kapellmeister mit einem Gehalt von 2000 Gulden angestellt. Dies Engagement hinderte ihn durchaus nicht in seiner anderweitigen Thätigkeit. Schon am Ende des genannten Jahres folgte er wieder einem Ruf nach Rom. Die Aufführung seiner beiden Opern: „Il Trionfo di Camillo“ und „Antigono“ hatten wiederum einen großartigen Erfolg, in Folge dessen ihn der Papst zum „Cavaliere dello Sperone d'oro“ (zum Ritter vom goldenen Sporn) ernannte, mit dem der Adel verbunden ist, und seitdem zeichnete Gluck: Ritter von Gluck.

Die folgenden beiden Jahre 1755 und 1756 weisen zunächst zwei dramatische Kleinigkeiten seiner Arbeit auf: „La Danza“, ein von

Metastasio gedichtetes Pastorale, das in dem Kaiserl. Lustschloß Laxenburg zur Aufführung gelangte, und „L'Innocenza giustificata“, ein Einacter, der aus einzelnen Scenen verschiedener Opern Metastasio's zusammengesetzt war. Erst Ende des Jahres 1756 ging wieder eine große Oper des Meisters auf der Hofbühne in Scene: „Il Rè Pastore“, gleichfalls nach einer Dichtung des Metastasio.

Durch seine Stellung zum Kaiserl. Hofe war Gluck veranlaßt, in den Jahren 1755—1762 eine Reihe von Einlagen zu componiren, die sogenannten „Airs nouveaux“, Gesänge mit Clavierbegleitung im leichten französischen Stil gehalten. Neben der großen italienischen Oper wurden am Kaiserlichen Hofe als beliebte Unterhaltungsstücke auch die leichten französischen Opern gepflegt. Der Leiter des Hoftheaters, Graf Durazzo, hatte sich seit 1759 direct mit Favart in Paris in Verbindung gesetzt, der ihm die beliebten derartigen Stücke übersandte. Sie kamen in den kaiserlichen Lustschlössern zu Schönbrunn und Laxenburg, in der Favorite und in dem Salon der Hofburg vor der kaiserlichen Familie und dem eingeladenen Adel, seltener im Hofburgtheater, öffentlich zur Aufführung. Um bei wiederholten Aufführungen den einzelnen Stücken erhöhteren Reiz zu verleihen, wurden sie mit neuen Einlagen versehen, den oben erwähnten „Airs nouveaux“.

Nach Reichardts Notizen hatte Gluck zu fünf solchen Operetten:

„La fausse ésclave“ (1758).

„Le cadi dupé“, Text von Lenommier (auch von Monsigny componirt).

„L'arbre enchanté“.

„L'ivrogne corrigé“ (1760).

„Le diable à quatre“.

die ganze Musik componirt. Zu sechs andern:

„Les amours champêtres“ (1755). Text von Favart.

„Le Chinois poli en France“ (1756). Text von Anseaume.

„Déguisement pastoral“ (1756). Text von M. Bret.

„L'Isle de Merlin“ (1758).

„Cythère assiégée" (1759).

„On ne s'avise jamais de tout" (1762).

neue Einlagen.

„Le Chinois poli" wurde auch im Hoftheater aufgeführt, ebenso „L'Isle de Merlin". Diese Operetten und „La Cythère assiégée" sandte Gluck an Favart nach Paris, der sie dort zur Aufführung brachte, wo sie, wie Favart an Graf Durazzo schreibt*), hinsichtlich des Ausdrucks, Geschmacks, der Harmonie und selbst der französischen Prosodie vollen Beifall gefunden hatten. „Cythère assiégée" arbeitete Gluck später um und brachte sie mit Divertissements von ihm und M. Berton 1775 in Paris zur Aufführung, ebenso wie „L'arbre enchantée", das gleichfalls erweitert und umgearbeitet am 27. Februar 1775 vor der französischen Königsfamilie zur Aufführung gelangte.

Die zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Joseph von Oesterreich, des nachmaligen Kaisers, mit der Prinzessin von Parma, Isabella von Bourbon, im Herbst des Jahres 1760 stattfindenden Festlichkeiten beanspruchten Glucks Thätigkeit wiederum in erhöhtem Maße. Mit Umgehung des ersten Hofkapellmeisters, J. C. Reutter, wurde er mit der Leitung der dabei veranstalteten Musik-Aufführungen betraut, und zugleich waren ihm und Hasse die Compositionen für die Galavorstellungen übertragen. Hasse's Oper: „Alcide in Bivio", nach Metastasios Dichtung, wurde an dem ersten Festtage — 8. October — aufgeführt. Gluck hatte die Serenade „Tetide" für diese Festlichkeiten componirt und sie wurde am zweiten Tage, prachtvoll ausgestattet, aufgeführt und auf allerhöchsten Befehl am Namenstage der Kaiserin wiederholt.

Im Jahre 1761 ging sein Ballet: „Don Juan oder der steinerne Gast", welchem derselbe Stoff zu Grunde liegt, der in Mozarts gleichnamiger Oper höchste künstlerische Gestalt erhielt, in Scene, und im folgenden Jahre wurde er nach Bologna berufen, um zur Einweihung des, nach dem Brande 1760 prachtvoll wieder aufgebauten Theaters eine neue Oper zu schreiben. In Begleitung von Dittersdorf und der

*) Favart, Mémoires et Correspondance. Tom. I pag. II.

jungen Sängerin Chiara-Marini und deren Mutter reiste er ab und kam am ersten Osterfeiertage in Bologna an. Im Hause des Grafen Bevilacqua, Oberleiter des Theaters, das auf Kosten einer, aus dem Adel und den angesehensten reichsten Personen Bologna's zusammengesetzten Gesellschaft, welcher auch Bevilacqua angehörte, erbaut war, einem liebenswürdigen und hochgebildeten Cavalier, fanden Gluck und Dittersdorf gastfreundliche Aufnahme. Der Graf hatte als Eröffnungsoper Metastasio's: „Il Trionfo di Clelia" gewählt und da die Eröffnung der Oper für den zweiten Pfingstfeiertag bestimmt war, so hatte Gluck fleißig zu arbeiten, um die Musik rechtzeitig zu schaffen. Doch hatte er bereits in Wien viel vorgearbeitet, schon nach zehn Tagen konnte er den ersten Act zur Abschrift abliefern.

Dittersdorf giebt in der erwähnten Selbstbiographie ausführlichen Bericht*) über die ganze Reise, dem wir hier noch einzelne Mittheilungen über den Aufenthalt in Bologna entlehnen:

„Gluck bezeugte," heißt es hier, „dem Grafen sein Verlangen, die Sänger von der Oper zu hören und sogleich besorgte er ein Concert von dreißig der besten Subjecte in seinem Hause für den folgenden Nachmittag, wo außer uns Dreien sonst kein Zuhörer war. Ich war außerordentlich entzückt über die Girelli, über Manzoli und Tibaldi, vorzüglich aber gefiel mir eine Arie, bei welcher Aquilar mit der Hoboe seiner Frau accompagnirte. Auch hörte ich Luchini und Spagnoletti jeden ein Violinconcert spielen. Nun — sagte Gluck heimlich zu mir — vor diesen zween Hexenmeistern brauchen Sie sich eben nicht zu fürchten.

Nun fing Gluck an zu componiren. Da er aber in Wien schon viel vorgearbeitet hatte, so gab er nach zehn Tagen den ersten Act zum Abschreiben.

Des Nachmittags arbeitete Gluck niemals, sondern blos abends und am Vormittage. Nach Tische gingen wir Besuche zu machen, sodann auf das Kaffeehaus, wo wir gewöhnlich bis zum Abendessen blieben.

Eine unserer ersten Visiten machten wir dem großen Farinelli,

*) S. 105 ff.

von dem meine Leser schon wissen, daß er sich nach dem Tode seines großen Wohlthäters, des Königs von Spanien, hierher begab. Er war damals schon ein Greis von beinahe achtzig Jahren. Er lud uns einigemal zu Gaste und bewirthete uns königlich. Allein es war kein Wunder, denn er war gegen eine Million reich.

Auch besuchten wir den weltbekannten, klassischen, musikalischen Dictator, den Padre Martini. Er war fast eben so alt, als Farinelli, und beide waren innige Busenfreunde. Gluck kannte ihn schon viele Jahre und reiste nie durch Bologna, ohne diesem Padre di tutti i Maestri (wie ihn noch heute alle Kapellmeister nennen) seine Ehrfurcht zu bezeigen.

Endlich kam es zur Aufführung der Gluckischen Oper. Sie gefiel ungemein, ungeachtet sie lange nicht nach der Idee des Componisten ausgeführt wurde. So viel man des Rühmens von den italienischen Orchestern überhaupt macht, so unzufrieden war Gluck damit. Siebenzehn große Proben wurden abgehalten und demungeachtet fehlte bei der Production das Ensemble und die Präcision, die wir bei dem Wiener Orchester von jeher zu hören gewohnt waren.

Nach der dritten Recita wollten wir nach Venedig zurückkehren, um am All. Ascensione (zur Himmelfahrt), bei welcher Feierlichkeit immer vier oder fünf Theater zu gleicher Zeit in Venedig offen sind, die neuen Opern daselbst zu hören, und dann nach Mailand, Florenz und überhaupt nach anderen großen Städten Italiens zu reisen, allein wir erhielten Briefe vom Grafen Durazzo, der uns nach Wien zurückberief, weil gegen Anfang des Herbstes die römische Königskrönung des nachherigen Kaisers Joseph II. zu Frankfurt am Main vor sich gehen sollte. Wir mußten daher unser Vorhaben aufgeben. Unterdeß machten wir noch einen kleinen Abstecher nach Parma, woselbst wir die Oper „Catone in Utica“ von Bachs Composition (dem nämlichen, der nachher mit dem Namen des Londoner Bach in Deutschland benannt wurde) hörten. Etliche Arien waren sehr schön, die übrige Musik aber war nach italienischer Sitte nur so hingeworfen. In Parma beschlossen wir, einen anderen Weg nach Wien zu nehmen. Wir gingen daher über Mantua, Klagenfurth, Trient u. s. w. nach

Wien zurück. Kaum waren wir angekommen, so ward die Krönung bis auf künftiges Jahr verschoben und hatten die Reue, Italien ganz unnöthiger Weise so frühe verlassen zu haben."

In diesen letztvergangenen Jahren der ruhmreichen Thätigkeit unseres Meisters auf dramatischem Gebiete, mitten in seinen Triumphen, waren bereits Zweifel an der Echtheit der italienischen Oper, wie er sie bisher ausschließlich pflegte, als dramatisches Kunstwerk in ihm laut geworden und die großen Erfolge, welche er errang, hatten sie nicht zu zerstreuen vermocht. Die dichterischen Schönheiten, welche die Texte von Metastasio unbestritten enthalten, und die er rückhaltslos erkannte, konnten ihn nicht länger mehr über den Mangel an wirklich dramatischer Gestaltung täuschen. Er erkannte, daß es für die dramatische Darstellung nicht genügt, diese in eine Reihe lyrischer Ergüsse aufzulösen, und sie scenisch abzugrenzen und auch äußerlich darzustellen. Jetzt schon ging ihm die Erkenntniß auf dessen, was er später in seinen Vorreden deutlich ausspricht, „daß die Musik, nur die Dichtung unterstützen müsse, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen". Damit sie dies aber könne, mußte der Text die Darstellung der Situationen und der Handlung selbst einzig und allein nur berücksichtigen; durfte nicht, um der Musik die weiteste Entfaltung zu gewähren, sich auf die Darstellung der lyrischen Momente beschränken. Daß die Metastasio'schen Texte diesen Anforderungen nicht genügten, das hatte er schon seit Jahren gefühlt und dies schon zwei Jahre vor seiner Reise nach Bologna, mit dem, damals in Wien lebenden und ihm befreundeten Dichter: Raniero von Calzabigi aus Livorno, K. K. Rath bei der niederländischen Rechnungskammer, ausführlich erörtert. Der Dichter hatte sich bereits durch eine Ausgabe der Werke des Abbate Metastasio und durch seine geistvolle Einleitung hierzu bekannt gemacht. Auch ihm waren die Mängel der italienischen Oper nicht entgangen und er selbst hatte bereits auf Mittel gesonnen, ihr tiefere dramatische Wahrheit aufzunöthigen. Deshalb kam er den Wünschen Glucks mit größter Bereitwilligkeit entgegen und schrieb den Text zu

„Orfeo ed Euridice“, den Gluck darauf in Musik setzte, als erstes jener Werke, in denen seine neuen Anschauungen von dem Wesen der dramatischen Musik sich schaffend thätig erwiesen und mit welcher die Reform derselben begann. Es erscheint, auf diesem Wendepunkte in Glucks Entwickelung angekommen, angemessen, die bisher von ihm geschaffenen Werke in ihrem Verhältnisse zur italienischen Oper näher zu betrachten.





Drittes Kapitel.

Die italienische Oper.

Der Entwickelungsgang der Oper hatte in Italien eine wesentlich andere Richtung genommen, als in den anderen Ländern, in Frankreich und in Deutschland. Schon bei jenen ersten Versuchen, die am Anfange des 17. Jahrhunderts in Italien gemacht wurden, die gesungene griechische Tragödie wieder lebendig zu machen, als deren nächstes Product der Einzelgesang, die Monodie, hervorging, hatte sich die Lust am colorirten Gesange einflußreich erwiesen. Jacopo Peri, Caccini und Emilio de Cavalieri, welche die Versuche eines Vincenzio Galilei und Rinuccini im einstimmigen Gesange mit Glück nachahmten und erweiterten, waren zugleich auch auf eine möglichst reiche Ausstattung des melodischen Ausdrucks der Stimme bedacht. Giulio Caccini giebt in seiner „Nuove musiche" eine ausführliche Anleitung über die Ausführung und Anwendung des reich colorirten Gesanges, und er, wie die genannten Mitarbeiter auf diesem Gebiete, waren eifrig bedacht auch diese Weise des Gesanges in größter Mannichfaltigkeit zu verwenden. So entwickelte sich die Monodie — der Einzelgesang — nach beiden Richtungen, nach jener mehr auf Declamation des Wortes bedachten, wie

nach der, auf möglichst klangvolle Tonformen ausgehenden Weise. Es entstanden dementsprechend die beiden Formen, die in Oper und Oratorium so große Bedeutung gewannen, das Recitativ und die Arie. Zunächst blieben beide allerdings noch wenig geschieden. Jenes erhebt sich nur wenig über die Unform der Sprachaccente und diese kam selten über die inhaltlose Tonphrase hinaus. Die Florentiner Meister wandten sich mit großem Eifer der recitativischen Ausdrucksweise zu und namentlich Claudio Monteverde (in seiner Arianna 1606 und seinem Orfeo 1607) war auf den treffendsten Wortausdruck bedacht; er ist aber auch schon in seinen Arien bemüht, die dichterischen Formen, das Sprachgefüge der Verse zu beobachten, um es musikalisch nachzudichten. Dabei war er zugleich eifrig darauf bedacht, die Verzierungen der ursprünglichen Melodie organisch einzuweben.

So war das sogenannte Musikdrama entstanden, das zunächst in Italien eine Reihe von Vertretern, und dann auch in anderen Ländern Nachahmung fand.

In Italien wurde die Weiterentwickelung dieser Form durch zweierlei Umstände bedingt, die verhängnißvoll für sie wurden: durch die äußere Schaustellung und durch die, dem Italiener angeborene Lust am rein sinnlichen Klange der Singstimme.

Die mythologischen Stoffe, welche vorwiegend fast ausschließlich gewählt wurden, machten für die Darstellung immer erhöhtere Anforderungen an die Kunstfertigkeit des Maschinisten, Malers und Decorateurs, und die begleitende Musik, wie das Gedicht, wurden gar bald nebensächlich behandelt. Die Musik fügte sich gern und willig, um nicht von der äußeren Darstellung, durch Decoration und Costüm verdunkelt zu werden, jenem Zuge zu coloriren und dadurch zu glänzen. Die klangvolle italienische Sprache unterstützt ein solches Bestreben ungemein, und so verlor sich die italienische Oper nur zu bald in dem Bestreben nach rein sinnlich wirkenden Klangeffecten. Die Zahl der Meister, welche die gefährlichen Klippen der öffentlichen Schaustellung umgingen, und Opernmusik schrieben, die höchste dramatische Wahrheit in vollendeter Kunstform erstrebten, wird allmälig immer kleiner. Im Allgemeinen verfiel die Musik der italienischen Oper nur zu bald jenen

anderen Mächten der theatralischen Darstellung, sie nimmt nur das auf, was sich eben so sinnlich wirksam erweist wie Decoration, Maschinerie und Costüm: die klangvolle Cantilene neben dem bunt und wirksam colorirten Gesange und den reizvolleren Klang der Soloinstrumente. Nur eine Zeit lang wird auch das Recitativ noch gepflegt, dann verliert es sich in der trockenen Notation bestimmter Accente.

Carissimi (um 1649 Kapellmeister in Rom) hatte die Arienform bestimmter festgestellt und von der des Recitativs unterschieden. Das Recitativ der Vorgänger war zu einseitig auf das einzelne Wort und seinen Ausdruck gerichtet; es entbehrt des einheitlichen Zuges, der ihm bei aller Freiheit des Einzelausdrucks erst die Bedeutung eines dramatisch wirkungsvollen Darstellungsmittels giebt. Carissimi wußte diesen einheitlichen Zug durch eine, in sich mehr gefestigte harmonische Grundlage herzustellen, hierauf beruht die größere Bedeutung seiner Recitative, daß sie bei aller Treue des Wortausdruckes eine größere Gewalt der Wirkung im Ganzen erzielen.

Bedeutungsvoller wurde dies Verfahren demnach für die Ausbildung der lyrischen Formen. Das Recitativ ist keine in sich fertige Form, es bezeichnet nur den Weg, auf welchem das Subject zu lyrischen Stimmungen, das Drama zu Situationen und die Tonkunst folgerecht zu festen Formen gelangt. Wie aus dem Wechsel widerstreitender Empfindungen oder auch direct herbeigeführt durch Reflexion oder die Macht der Ereignisse die Innerlichkeit, das ganze Wesen des Geistes ein specifisches Gepräge gewinnt, so erreicht das Recitativ, in welchem jene Voraussetzungen erledigt werden, seinen natürlichen Abschluß erst in einer bestimmten Form. Die früheren Dramatiker suchten und fanden sie nur in ihren Anfängen — in der Cantilene — erst Carissimi stellte sie als Arie oder Duett in ihren Grundzügen fest, indem er ihr die Form des Liedes zu Grunde legt, doch schon nach den größeren Dimensionen des Inhaltes erweitert. Der Lust an dem Zauber des melodischen Gesanges der Menschenstimme, die als ein nationaler Zug der Italiener bezeichnet werden kann, entsprachen diese beiden Formen am meisten und so wurden sie bald fast ausnahmsweise in der Oper gepflegt. Chor und Tanz, die noch als wesentliche Bestandtheile in der französischen Oper

Platz fanden und eigenthümliche Anwendung in den ersten Versuchen einer deutschen Oper erfuhren, wurden aus der italienischen Oper bald ganz hinausgewiesen.

Schon die Opern des bedeutendsten Schülers von Carissimi — Alessandro Scarlatti (um 1650 geboren) bestehen meist nur aus Recitativen, Arien und Duetten und mit diesen ist der Formalismus, über welchen die italienische Oper nicht hinausgekommen ist, ganz bestimmt festgestellt. Dabei verliert bei ihm schon selbst das Recitativ die gewaltigen erschütternden Accente, die es noch bei Carissimi bewahrt; es nimmt schon jenen Conversationston an, der es gar bald, als eine mehr hindernde Zuthat zum musikalischen Drama, der vollständigsten Vernachlässigung entgegenführt. Die Schüler und unmittelbaren Nachfolger Scarlatti's auf diesem Gebiete sind von dieser, durch ihn festgestellten Form der Oper so wenig abgewichen, daß sich kaum individuelle Züge in ihren Arbeiten unterscheiden lassen.

Es dürfte schwer, ja vielleicht gar unmöglich sein, andere charakteristische Unterschiede in den Opern von Leo, Durante, Porpora, Sarri, Leonardo Vinci, Pergolesi, Perez, Buononcini, Sammartini u. v. A. anzugeben, als etwa die größere oder geringere Gewandtheit in der Verwendung jener, durch Scarlatti angewendeten und ausgebildeten Formen, und die sich immer selbständiger und glänzender entwickelnde Melodie, die alles Uebrige: Harmonie, Rhythmus und Instrumentation auf ein immer geringeres Maß reducirt. Scarlatti hatte die Oper dem nationalen Bedürfnisse entsprechend fest construirt, und die Componisten hatten nur nöthig, sich den ganzen Mechanismus anzueignen, und wollten sie des Erfolges sicher sein, so mußten sie dem eigentlich nationalen Zuge nach einer schwungvollen und sinnlich reizenden Melodie mit immer größerem Eifer nachgehen. So weit ihnen dies gelang, durften sie auch alle anderen Mächte dramatischer Darstellung vernachlässigen und erreichten dennoch große Erfolge. Jene edle Verachtung des Gesanges, welcher die ganze Form ihren Ursprung verdankt, wich einer alles Andere überwuchernden Gesangsvirtuosität und so wurde diese neue Schule der Oper zugleich eine Schule für den virtuosen Kunstgesang, mit dem wiederum dann die Instrumente zu

rivalisiren suchten. Es gingen daher aus dieser Schule eine ungleich größere Zahl bedeutender Sänger und Virtuosen hervor, als wahrhaft bedeutende Componisten; und die Sängerinnen und Sänger waren es meist einzig und allein, welche den Erfolg der Oper bedingten und ihr damit erst Bedeutung und Werth gaben.

Der Entwickelung des Orchesterstils war diese Richtung wenig günstig, aber sie beförderte die Ausbildung des Virtuosenthums bei einzelnen Instrumenten. Es ist bekannt, daß Farinelli einen Kampf mit einem Trompetenvirtuosen bestand, und Arien mit einer concertirenden Oboe oder Flöte oder einem virtuos geführten Streichinstrumente (Violine und Violoncell) begegnen wir nicht selten. Sonst wurde die Betheiligung des Orchesters allmälig immer mehr beschränkt, selbst die Einleitungssinfonien wurden immer dürftiger ausgeführt.

Es konnte bereits angeführt werden, daß diese ganze Richtung an den deutschen Höfen bald außerordentlich gepflegt wurde; eine ganze Schaar von Italienern, wie Buononcini, Clari, Ariost, Caldara, Porsile, Conti und eine Menge Anderer waren hier in diesem Sinne thätig, um ihr eine möglichst pomphafte Darstellung zu geben. Die italienische Oper gelangte dadurch auch in Deutschland zu einer so allgemeinen Beliebtheit, daß die mittlerweile hier unternommenen Versuche eines Staden und Keiser, eine echt deutsche zu schaffen, wenig Anklang fanden. Wer von deutschen Musikern es nur irgend ermöglichen konnte, ging nach Italien, um dort die italienische Oper zu studiren.

Die namhaftesten derselben, Händel, Hasse, Graun und Naumann, haben wieder jeder in seiner Weise mitgewirkt, ihr auch in Deutschland erhöhten Glanz zu geben.

Wie Gluck war auch Händel nach Italien gegangen, um sich mit der wahren Kunst des dramatischen Gesanges, die man immer noch dort ausschließlich zu finden wähnte, vertrauter zu machen. Dabei aber hatte er die strenge tüchtige Schule eines deutschen protestantischen Organisten durchgemacht, und war mit allen Mitteln des strengen Stils hinlänglich vertraut. Dies gab seinen Opern einen ungleich höheren Kunstwerth als den, welchen jeder der anderen Vertreter des italienischen Stils erreichen konnte. Diese lernten nur den Apparat der

italienischen Oper wirksam handhaben, während ihn Händel künstlerisch zu verwerthen bestrebt ist. Seine Melodik ist nicht weniger reizvoll, als die jener Mitstrebenden auf demselben Gebiete, aber sie ist zugleich wol gestaltet und kunstvoll gegliedert und erhebt sich auf einem ungleich tiefer gefaßten und mannichfaltiger dargestellten harmonischen Gefüge, und dies wird, nicht wie bei jenen, in der einfachsten, rein materialistisch wirkenden Gestalt als nur unterstützende Begleitung eingeführt, sondern in möglichst freier, bis zur Polyphonie gesteigerte Selbständigkeit. Für ihn sind die instrumentalen Klangfarben nicht nur sinnlich reizende Effectmittel, sondern das Hilfsmittel für eine freiere Charakteristik. Dabei gewinnen die Formen der Arie bei ihm eine durchaus bedeutungsvoll heraustretende innere Festigung, Cantilene und Figurenwerk sind so in einander gewebt, daß sie sich gegenseitig ergänzen, daß die Coloraturen sich leicht dem ganzen Bau einfügen, diesen eben nur schmückend ausstatten. An Kunstwerth übertreffen somit Händels Opern Alles, was die italienische Oper im Uebrigen zu leisten im Stande war. Der bereits eingehend charakterisirte italienische Operstil kommt bei ihm zu höchster Ausgestaltung — aber dies war doch eben nur von zeitlicher Bedeutung. Die italienische Oper konnte nach dieser Seite zu keiner weiteren Entwickelung gelangen — ihre eigendste Aufgabe erfüllte sie nur in dieser einfachsten Gestalt — und um sie umzugestalten, hätte Händel denselben Weg einschlagen müssen, den Gluck später, wie wir zeigen werden, einschlug, indem er sich einer Reihe musikalischer Darstellungsmittel enthielt, um die übrigen in desto tieferer Fassung anwenden zu können. Einer solchen Rückhaltung war Händel entschieden nicht fähig, und so trieb es ihn gerade nach der entgegengesetzten Seite. Wie Gluck später den ganzen Apparat der italienischen Oper verengte, damit er sich der äußeren Darstellung möglichst knapp anschließt, so suchte Händel ihn so zu erweitern und zugleich zu vertiefen, daß die theatralische Darstellung ganz überflüssig wurde.

Als der reinste Vertreter jenes italienischen Stils, der nur auf die Wirkung berechnet ist, nur rühren und aufregen will, ist wol unstreitig Joseph Adolph Hasse (1699—1783) zu betrachten. Bei den

früher erwähnten Meistern des Stils hat die Coloratur, haben die Passagen und anderweitigen Verzierungen immer noch mehr untergeordnete Bedeutung; Hauptsache ist die breite Cantilene, die sich über einer gefestigten harmonischen Grundlage erhebt, jenes Figurenwerk ist eben nur Schmuck und Hilfsmittel. Bei Hasse werden die Coloratur und das Figurenwerk überhaupt fast einzige Factoren der dramatischen Wirkung; die Cantilene ist so kurzathmig als möglich und der harmonische Apparat auf das bescheidenste Maß zurückgedrängt, ganze Arien hindurch nur aus Tonica, Dominant und Unterdominant bestehend; nur wenn der zweite Theil, wie gewöhnlich, „Minore" ist, wird die Ober- oder Untermediant hinzugezogen, und dies Verfahren ist so zur stehenden Manier bei ihm geworden, daß jeder mit diesen musikalischen Mitteln vertraute Notencopist, wenn ihm die Motive der Cantilene und die Passagen nur leicht hin skizzirt übergeben wurden, Arien in Hasseschem Stil schreiben konnte. Größeren Harmonieaufwand macht Hasse höchstens in dem sogenannten Crescendo (auch Stretto genannt), das gleichfalls meist schablonenhaft in jeder Arie wiederkehrt, auch mit derselben harmonischen Grundlage. Die Recitative sind meist charakterlos, rein conventionell declamirend gehalten. Dem entspricht auch die Instrumentation. Ihr Schwerpunkt liegt im Streichquartett, Oboen, Flöten oder Fagotte treten meist nur verdoppelnd hinzu. Von Blechinstrumenten werden die Hörner hin und wieder mit einem winzigen Motiv selbständiger bedacht. Zu irgend welcher höheren Bedeutung gelangen die Instrumente nicht und auch das Streichquartett ist so wenig charakteristisch geführt, daß es leicht durch jede andere Instrumentengattung ersetzt werden könnte.

Musikalisch bedeutsamer als die Oper von Hasse ist die von Carl Heinrich Graun (1701—1759). Seine Recitative erheben sich nicht über die von Hasse, sie sind im Allgemeinen eben so wie diese nur trocken, oft selbst nicht einmal besonders sinngemäß declamirend gehalten; nur selten findet auch er Veranlassung, einzelne Worte oder Stellen der Rede durch Instrumentalbegleitung zu illustriren. Im Allgemeinen eilt auch er so rasch als möglich in den bequemsten Intervallen recitirend den Arien zu. Dafür gewinnt aber die Graunsche Arie eine viel

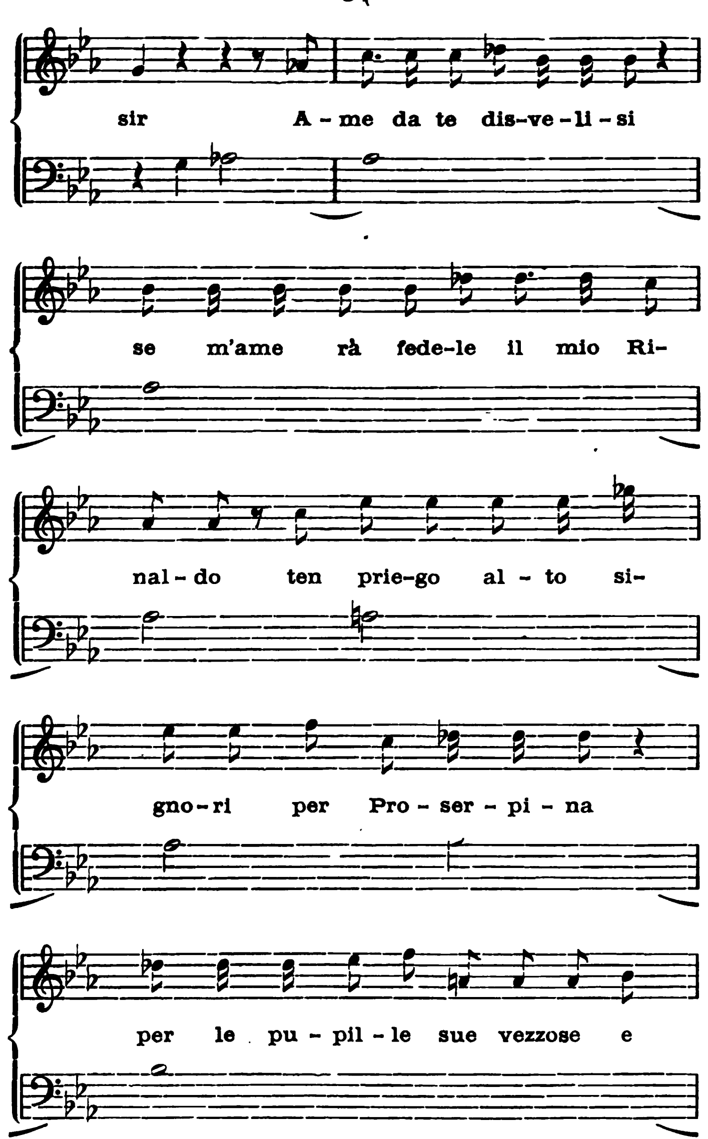
mehr gefestigte harmonische Grundlage und dementsprechend auch gefestigtere melodische Gestaltung. Man merkt seinen Arien an, daß er auch auf dem Gebiete des deutschen Liedes heimisch ist. Daher zeigt er auch einen viel mehr gefestigten, in sich abgerundetern, zum Theil vollendeten Periodenbau, als Hasse, der nur selten Versuche dazu macht. Und wenn auch im Allgemeinen die Arie sich ganz in derselben nur rein sinnlich anregenden Weise Hasse's hält, so finden wir doch auch nicht selten Stellen, in denen Graun sich zu einer gewissen Gewalt dramatischen Ausdrucks erhebt, die jener nicht kannte, wie in folgender Stelle der Armida:




f p f p
dell' A-che - ronte
f p f p
or - ren-di Demoni
or - ren-di Demoni ve-


f p
f p
ni - te a
me ve
f p
f p
ni - te a
me.

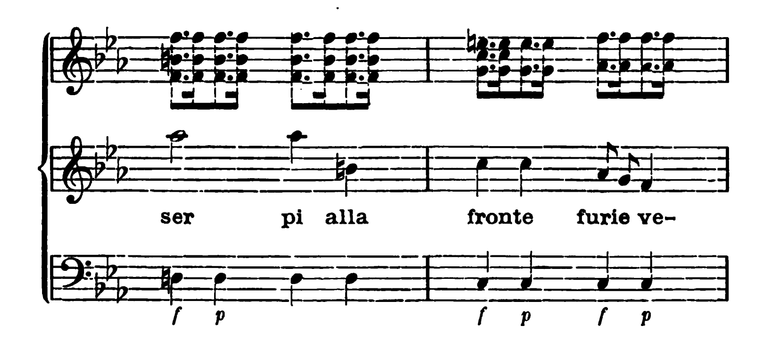

Dag - li abis-si tre - men - di
gran Mo - nar - ca dell' ombre at-ten-to
as - col - tami. E se mai ti - pia
gò co' dar-di a - more a dem-pi
o Ré de i sottera nei popoli il mio de

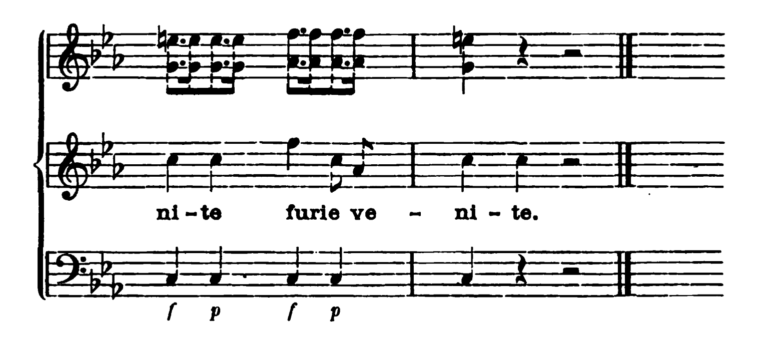

sir A - me da te dis-ve - li - si
se m'ame rà fede-le il mio Ri-
nal - do ten prie-go al - to si-
gno-ri per Pro - ser - pi - na
per le pu - pil - le sue vezzose e


lu - ci - de di cui tan - to il
tuo core ognorsi ac - cen - de.
f p
f p
D'al lar sa di - te
f p
f p


f
p
f
p
quan
te por-
ta-te
f
p
f
p


quan - te por- ta - te
f p f p f p


ser pi alla fronte furie ve-
f p f p f p



Auch rhythmisch erzielt Graun nicht selten durch Verlegung des musikalischen Accents nach accentlosen Silben dramatische Wirkung, während der Rhythmus bei Hasse nicht minder dürftig ist, wie seine Harmonie und der Periodenbau. So hat Graun entschieden innerhalb der italienischen Oper geleistet, was zu leisten war; ja mit den erwähnten dramatisch wirksamer heraustretenden Gefühlsmomenten geht er eigentlich schon über sie hinaus. Diese waren ihr im Grunde fremd und sie leiten ganz folgerichtig zur Gluckschen Oper der späteren Zeit hinüber. Graun hatte bereits den Weg betreten, auf dem Gluck zu seiner kunsthistorischen reformirenden Bedeutung gelangte; Graun erreichte nicht dasselbe Ziel, weil seine Begabung nicht die gleiche war.

Mitten inne zwischen Graun und Hasse steht Johann Gottlieb Naumann (1741—1801). Er erreichte weder die größere Gewalt dramatischen Ausdrucks eines Graun, noch verflachte er den Opernstil in der Weise Hasse's; auch er hatte sich ein immerhin bedeutendes contrapunktisches Geschick erworben, mit dem er selbst auf dem Gebiete der Kirchenmusik Erfolge zu erreichen verstand. Aber er war mehr dem Sentimentalen als dem Heroischen zugeneigt, und er verstand auch jenes anziehender und in werthvollerer Form darzulegen als Hasse; seine Melodik ist weich und sangbar und dabei doch nicht flach, und sie erhält durch eine gefestigte harmonische Unterlage, die

nicht selten zugleich in künstlicher contrapunktischer Führung dargestellt ist, größeren Werth.

In diesen Vertretern und einer ganzen Reihe weniger bedeutender beherrschte die italienische Oper das gesammte öffentliche Musikleben in Deutschland und nicht nur auf der Bühne, sondern zum großen Theil selbst in der Kirche und im Concertsaal, und die kleine Zahl der deutschen Meister, welche unbeirrt die deutsche Kunst daneben pflegten, hatten einen äußerst schwierigen Stand, bis Gluck durch seine spätere reformatorische Thätigkeit die deutsche Oper aufrichtete und damit der Herrschaft der italienischen ein Ende machte. Wir wenden uns jetzt zur Verfolgung des Weges, den er dabei ging, indem wir zunächst seine Opern italienischen Stils einer speciellern Betrachtung unterziehen.





Viertes Kapitel.

Glucks Opern italienischen Stils.

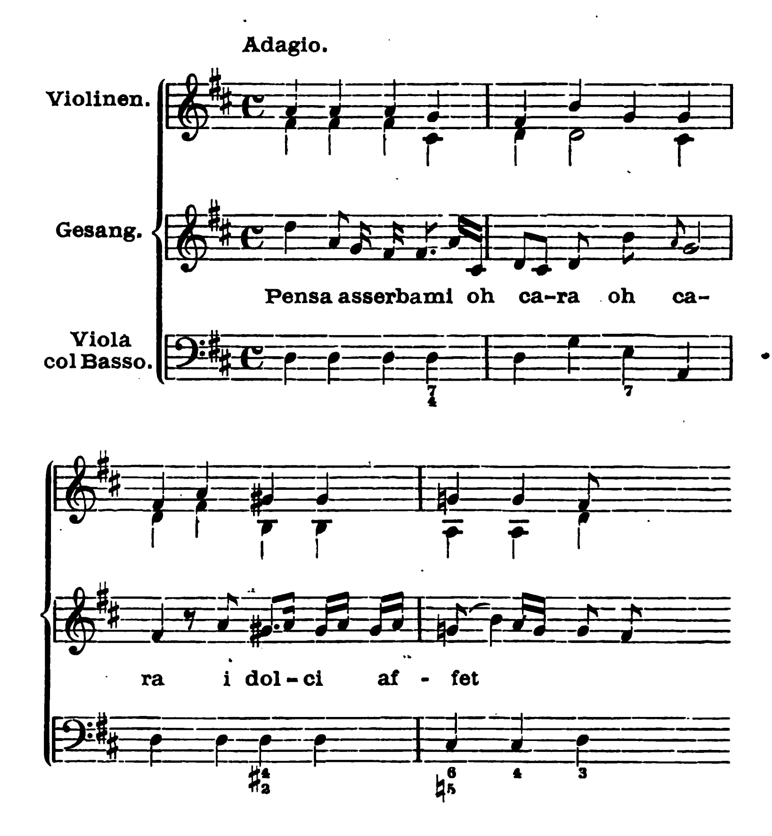
Von den ersten Opern Glucks sind uns nur einzelne Arien bekannt; sie zeigen sämmtlich daß Gluck den ganzen Apparat der italienischen Oper vollständig beherrschte, und zwar in der Weise, wie er ihm namentlich durch Sammartini gelehrt worden war. Er hat nicht nur die Da Capo-Form der Arie einfach adoptirt, sondern auch eine ganze Reihe typischer Phrasen der ganzen Richtung, aber dabei macht sich doch auch schon ein individueller Zug geltend, der den jungen Tondichter als Deutschen kennzeichnet und die künftigen eigenen Wege desselben ahnen läßt. Die Arien aus „Artamene" sind alle nach demselben Muster angelegt und ausgeführt. Der Mittelsatz der Arien: 1) „Rasserena il mesto ciglio" (E-dur), 2) „Pensa asserbami" (D-dur) und 3) „E maggiore d'ogn' altro dolore" (A-dur) ist in der gleichnamigen Moll-Tonart gehalten; die der folgenden beiden 4) „Il suo leggiadro viso" (F-dur) und 5) „Se crudeli tanto siete" (A-dur) in der Parallel-Tonart; die 6) „Già presso al termine de suoi martiri" hat einen sehr kurzen Mittelsatz, der sich nach der Unterdominant wendet.

Der Ausdruck der Arien ist immerhin so, daß er dem Text nicht widerspricht, wenn er auch nichts thut, ihn näher zu erläutern. Wenn

man es nicht aus dem Text erführe, würde man kaum ahnen, daß die erste der Abschied eines Helden ist, der zum Tode geht:



und auch die zweite würde man schwerlich ohne Text als den „Abschiedsgesang eines Helden gelten lassen:



Der Ausdruck in beiden ist in der conventionellen, ganz allgemein gefaßten Weise der italienischen Oper gehalten, so daß er nicht im Widerspruch mit dem Inhalt des Textes steht, diesen aber auch nicht näher erläutert. Trotzdem gewinnt der Ausdruck doch schon einen höheren Grad der Innigkeit, als der, den wir bei den Italienern und selbst in den meisten Opern-Arien von Händel finden. Wir empfinden in diesen Arien schon etwas von jener Gefühlswärme, mit welchen Gluck dann später die Helden seiner Opern zu wirklich individuellen Persönlichkeiten belebte, als welche sie uns bei der italienischen Oper nicht erscheinen; jene Gefühlswärme, die ihn sogar in seinen späteren Opern dieser Periode manchmal wieder verläßt. Die dritte dieser Arien hat einen, der zweiten verwandten Stimmungsgehalt und veranlaßt Gluck zur Einführung eines reichen Coloraturgesanges. Die vierte besingt die Reize der Geliebten und dabei erhalten die Streichinstrumente erhöhten Antheil. Die fünfte bietet einen größeren Apparat von Figuren, um den Ausdruck zärtlicher Vorwürfe, welche die Geliebte dem Geliebten macht, damit zu illustriren. Die letzte ist jedenfalls die inhaltreichste.

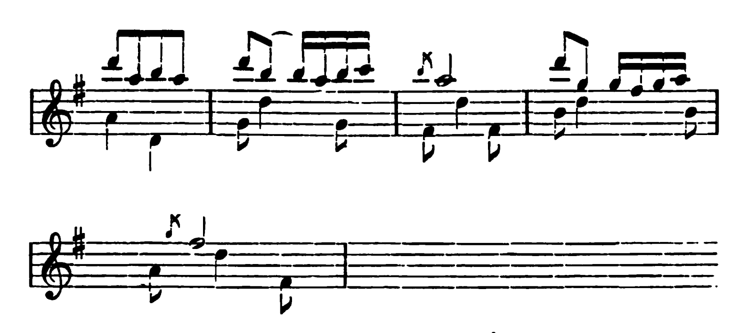
In mancher Hinsicht bietet schon die erste Oper, die Gluck für Wien schrieb: „La Semiramide riconnosciuta“, einen bemerkenswerthen Fortschritt. Daß dieser nicht noch bedeutsamer ist, verschuldet wol einzig der Textdichter, der ihm weder eine lebendig bewegte Handlung, noch einige, von hohen und großen Ideen erfüllte Personen nachzugestalten gab. Metastasio's „Semiramis“ ist nicht die Städte erbauende, Völker unterjochende Königin, welche den eigenen Sohn verdrängt, um in seinem Namen mit gewaltiger Hand die Zügel der Regierung des großen assyrischen Reiches weiter führen zu können, sie ist vielmehr eine verliebte Intriguantin, in der kein Zug an die große Königin erinnert. Doch ist sie die einzige Person in der Oper, welche durch einen Anflug von lebenswahrer Empfindung unser Interesse erregt. Sie liebt Scytalkes — dem sie ihr Herz vor 15 Jahren in der Heimath zuwandte, wo er sich Idren nannte — noch, und diese Liebe bestimmt ihre Handlungsweise. Die anderen Personen: Tamyris, Sibaris, Myrtäus und Scytalkes, schwanken hin und her und das Gewirr von wider-

streitenden Interessen führt weder zu einem großartig tragischen Conflict, noch zu einer einzigen komischen Entwickelung; wir sehen es einfach vor unseren Augen in einem losen Nacheinander sich abspielen und dann in einer Doppelheirath sich auflösen. Nirgend schlägt dabei der Textdichter den Ton tieferer Erregung an, Alles wird in den conventionellen Formen abgemacht. Von diesem Text konnte Gluck nicht lebhafter angeregt werden; wo er eine Situation tiefer erfaßt, thut er dies aus eigenem schöpferischen Antriebe.

Die einleitende Sinfonie der Oper ist ein Instrumentalsatz, der in seiner oberflächlich populären Haltung ganz und gar an Sammartini's Schule erinnert. Das erste Motiv des ersten Allegro:



ist nicht weniger unbedeutend wie das zweite:



und die lose Art ihrer Verknüpfung giebt ihnen auch im ferneren Verlauf keine höhere Bedeutung. Der Mittelsatz wird durch die Energie, mit der er aus dem Motiv:



entwickelt ist, etwas werthvoller, um so mehr verliert aber dann der Schlußsatz an Bedeutung, rein musikalisch betrachtet, wie in Bezug auf sein Verhältniß zur Oper. Er paßt zu einer lustigen Bauernhochzeit, nicht zu irgend einer, und wäre sie auch die fröhlichste Scene in einer ernsten Oper. Den Anschauungen der Zeit entsprechend, ist die Partie der Semiramis eine reich ausgestattete Coloraturpartie; der äußere Apparat

muß hiernach vielfach ersetzen, was an innerer Bedeutung fehlt. Eine Arie der Semiramis (Act II Scene XXII) tritt bedeutsam heraus: **Tradita, sprezzata***). Scytalkes hat ihr Verrath vorgeworfen und sie singt ihren tiefen Schmerz in leidenschaftlicher Weise aus, unterstützt durch das wirksam eingreifende Orchester. Die Arie hebt sich auch der Form nach bedeutsam von der üblichen Da Capo-Arie ab; die Wiederholung des ersten Theils erfolgt in wirksamster Veränderung. Eine andere Arie der Semiramis: „**Se amar volete**“ (Act I. 8.) ist außerordentlich weich, wenn auch nicht so ausdrucksvoll gesungen und die Instrumentalbegleitung, 2 Flöten, 2 Hörner, Violinen und 2 Violen, erhöhen ihre Wirkung.

Einzelne Arien sind auch bereits, wie die vorgenannte, mit größerer Sorgfalt, als sonst in der italienischen Oper angewendet wird, instrumental ausgeführt. Selbstverständlich lassen die Instrumente kaum eine Gelegenheit zu äußerlicher Situationsmalerei vorüber, wie hier beispielsweise bei der Arie des Ircano: „**Talor se il vento freme**“. Die in der Einleitung ausgeführte Malerei — Streichinstrumente und zwei Trompeten bilden das Orchester:



*) In jüngster Zeit veröffentlicht in „Ausgewählte Arien und Gesänge von Chr. von Gluck“. Herausgegeben von Wilhelm Rust. Breitkopf u. Härtel in Leipzig.


Trompe-
ten.



[illegible] [illegible] zum Gesange [illegible] [illegible] [illegible]:





Bei den Recitativen betheiligen sich die Instrumente nur in vereinzelten Fällen, wie an dem, der Arie des Scytalco: „Non saprai qual doppia voce" vorangehenden Recitativ. Die meisten sind Secco-Recitative, nur mit einem Baß begleitet. In der erwähnten Arie des Scytalco sind neben einer Solo-Geige und dem Solo-Violoncello auch die Hörner mehr selbständig geführt:



Violino. Solo.
Violino 1 u. 2.
2 Corni.
Viola. Bass.
unisono.
Solo.

Wenige Tacte später übernimmt das Violoncello das Solo und darauf wieder die Violine, bis beide sich zu brillanter Weiterführung einigen. Auch als dann die Singstimme eintritt, werden beide Instrumente in derselben Weise als Solo-Instrumente weiter geführt.

Auch zwei Chöre enthält die Oper, die indeß durchaus keine dramatische Bedeutung gewinnen. Der erste leitet — im zweiten Act — die Scene ein, in welcher Tamiris unter den drei Freiern wählen soll. Er ist, obwol glückwünschend (Il piacer la gioja scenda, fidi sposi, al vostro cor), fast klagend gehalten und auch die immittirenden Zwischensätze der Freier: Scytalco und Ircano: „Aspra cura, atro sospetto" und des Scytalco und Mirteo: „Sorga poi prole felice" vermögen nicht, ihm höheres Interesse zu verleihen. Der zweite Chor ist ein, im Coupletstil gehaltener Gratulationsgesang in der herkömmlichen, denkbar einfachsten Weise.

Einige andere Arien, wie die des Scytalco: „S'intende si poco", oder die im Menuettenstil gehaltene des Sibari*) mögen der anheimelnden Naivetät ihres Ausdruckes, die des Scytalco: „Voi, che le mie vicende" ihres energischen Charakters wegen Erwähnung finden, vor allem die Arie des Ircano: „Saper bramate" mit dem reizenden Mittelsatze:



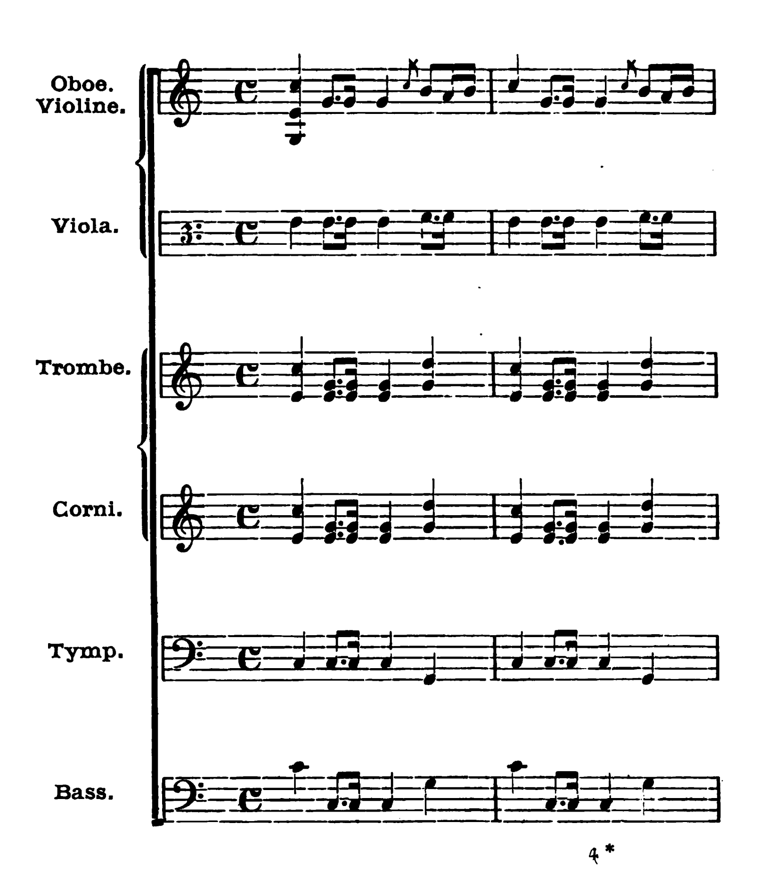
*) Nr. 4 der zweiten Abtheilung der erwähnten Sammlung von Rust.



der zum ersten Male jenen Ton anschlägt, welcher lange die bessere italienische Oper beherrschte und in unserem Jahrhundert, namentlich in Rossini, noch einmal die Welt entzückte.

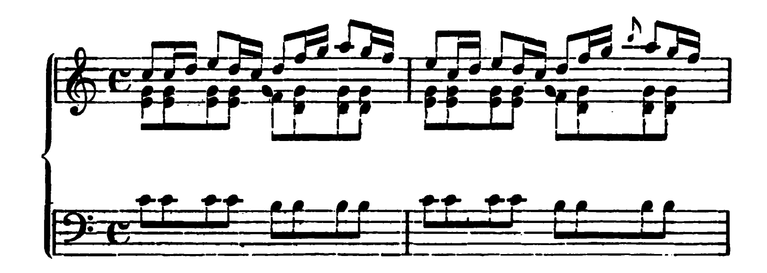
Inmitten der bisher betrachteten und der noch später zu erwähnenden Opern Glucks im italienischen Stile, macht die, welche er 1750 für Rom schrieb: „Telemacco ossia L'Isola di Circe" einen nahezu befremdlichen Eindruck. Sie zeichnet die Grundzüge jenes echt dramatischen Kunstwerkes, zu welchem Gluck die Schablone der italienischen Oper fünfzehn Jahre später umgestalten sollte, mit so bestimmter,

sicherer Hand fest vor, daß man sich nicht weniger über die Klarheit, mit welcher er bereits sein Ziel erkannte, als über die Leichtigkeit, mit welcher er den eingeschlagenen ersten Weg, es zu erreichen, wieder aufgab, verwundern möchte. Die Ouvertüre der Oper, deren Instrumentation schon darauf hindeutet, daß Gluck bereits den Prinzipien der französischen Oper Einfluß gestattete, ist noch vorwiegend im Stile Sammartini's gehalten, wenigstens in den Hauptmotiven, wie dies:





und das des anschließenden Allegro:





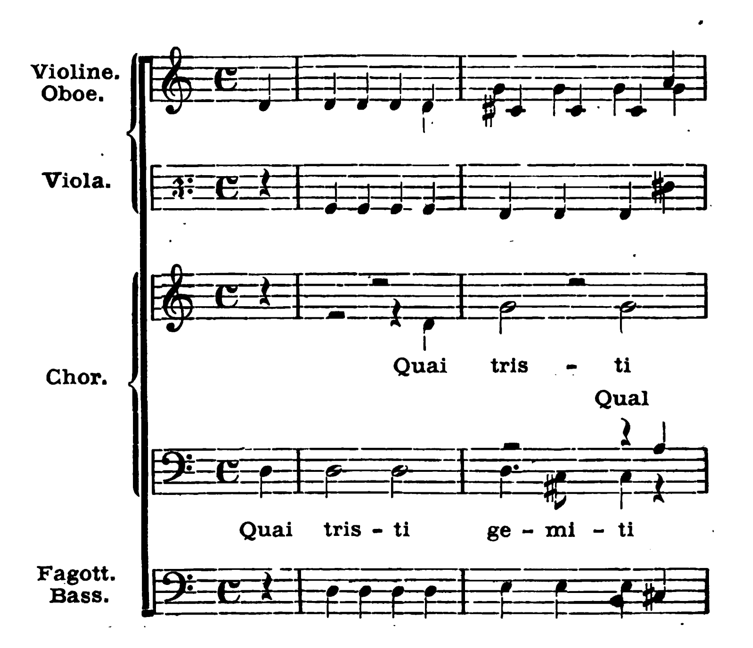
Erst im weiteren Verlaufe gewinnt die ganze Arbeit ernsteren Charakter und sie zeigt dann bereits solche Stellen, die weder Sammartini, noch andere der gleichen Richtung kannten und wagten.

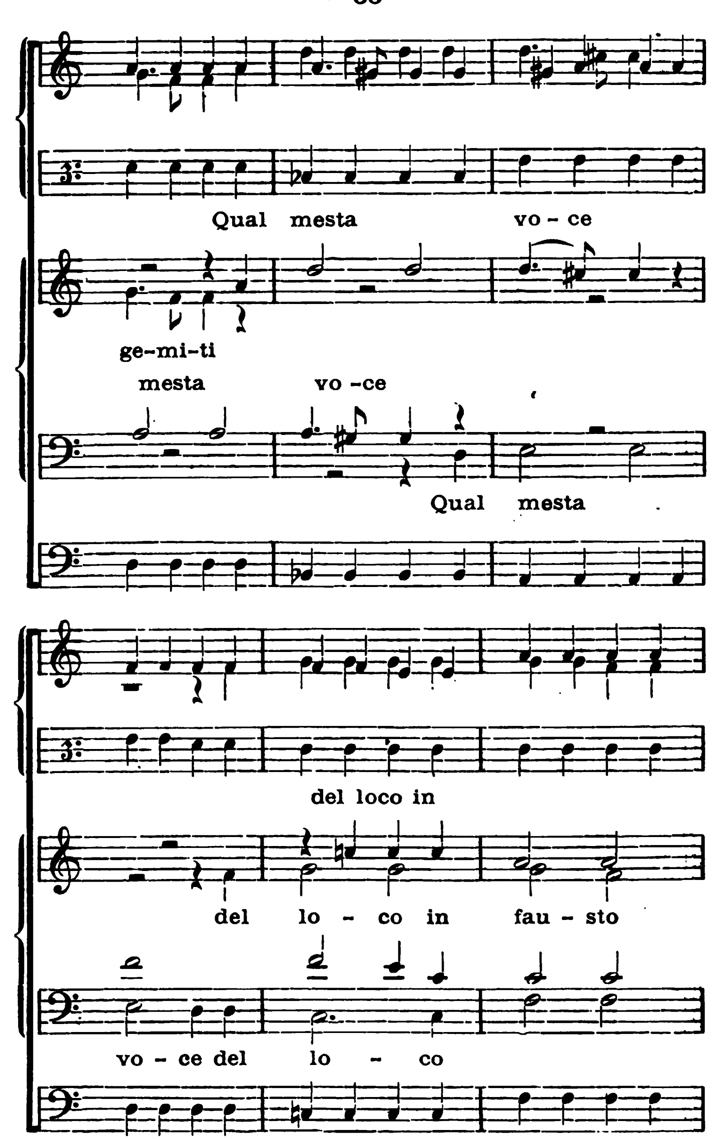
Nur in dieser energischen Verarbeitung wurde die Ouvertüre immerhin bedeutsam genug, daß Gluck sie seiner späteren Oper mit dem verwandten Stoff der „Armida" einverleibte. Die an die Ouvertüre anschließende Pantomime leitet die erste Scene ein, die ein vollständig zusammenhängendes Ganze bildet, sich also schon nach dieser Seite wesentlich von der italienischen Oper unterscheidet. Dabei ist der Ausdruck eben so knapp wie in dieser und zugleich klangvoller ausgestattet. Die Recitative sind fast durchweg in der Oper mit sorgfältiger Berücksichtigung des Inhaltes wirksam declamirt und vielfach treten die Instrumente (Streichinstrumente) hinzu, um näher zu erläutern und zu illustriren. Der an jene Pantomime anschließende Solosatz der Circe, Asteria und des Telemach wie der folgende zweite mit Chor sind zwar mit den Mitteln italienischen Gesanges ausgeführt, aber doch viel knapper gehalten. Charakteristisch ist schon der Spruch des Orakels, wenn auch noch nicht so, wie später in der Alceste, und auch der anschließende Chor:



sollte dort großartigere Einführung finden. Die Arie der Circe: „In mezzo a un mar crudele“ ist dagegen ganz in der Weise der Bravour-Arie der italienischen Oper ausgeführt. Anmuthig fein und knapp wirkt das nun folgende Terzett (Asteria, Meriones und Telemach) mit dem Horn-Solo. In dem Recitativ des Meriones ist namentlich die innige Melodie des „Ah crudel per che ti piace“ bei ihrer Wiederkehr mit anderem Texte von großer Wirkung. Knapp und äußerst charakteristisch ist auch die folgende Arie Telemachs. Auch der Monolog der Asteria enthält manchen feinen Zug echten Gefühlsausdruckes. Die fünfte Scene (Circe e Ulisse) wird wieder in der einfachsten Weise declamirend gesungen.

Mehr aber als alles bisher Angeführte deutet der nun folgende Chor der Zaubergefangenen, welcher den vordringenden Telemach mahnt, den Ort der Schrecken zu verlassen, darauf hin, daß der Meister sich in dieser Oper dem Einflusse Rameau's unterstellte:




Qual mesta
vo - ce
ge-mi-ti
mesta
vo -ce
Qual
mesta
del loco in
del
lo - co in
fau - sto
vo - ce del
lo - co

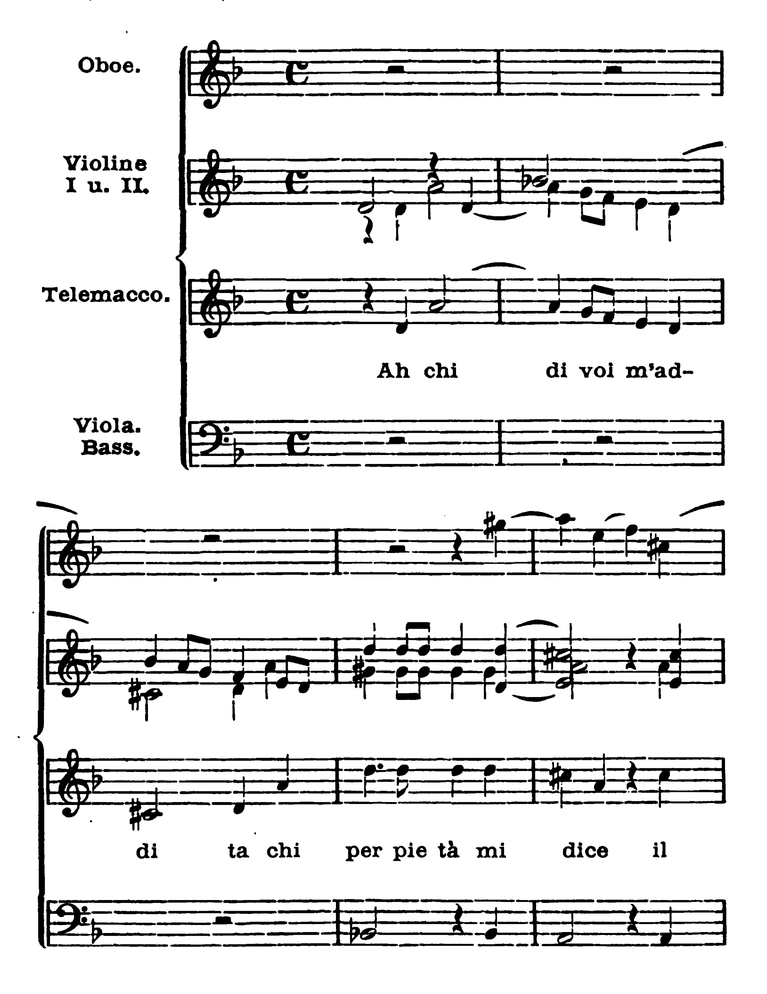

cres - con l'or-ror
cres - con l'or-
ror!
Ah fug - gi



mi-se-ro la stranza a tro-ve qûi sola al



Zu einer solchen Harmonik konnte Gluck jener Zeit nur durch Rameau angeregt werden, der mit ähnlichen harmonischen Wendungen gleiche Effecte erreichte. Diesem Chore entspricht dann weiterhin die Behandlung der Frage, mit der Telemach von den Unsichtbaren Kunde über seinen Vater fordert:




Pa - dre mio do - v'e
do-
v'e
do - v'e.


Oboe.
Violine I u. II.
Viola.
Chor.
Fagott. Bass.
Ah mi - sero in fe-
li - ber
li - ce e li - ber - tà de e



Aus dieser Stelle erwuchs bekanntlich später unserem Meister die Einleitung zur Iphigenie in Aulis. Ein Recitativ leitet dann hinüber zu der Arie des Telemach, in welchem er den Geist seines Vaters verehrt; sie ist eine der bedeutendsten aus dieser Periode des werdenden Meisters. Er verwandte sie wieder in der Oper: „La Clemenza di Tito" und zur Beschwörungsform in „Armida":




ne ra fe
Cornu.
Violine I. u. II.
Tele-macco.
Om - -
Viola. Bass.
bra


Oboe.
mes - ta del
Pa - dre - t'ag


gi - ne
a di


vo - ti con
so - lai so-



spi - ri
del tuo fi - glio che

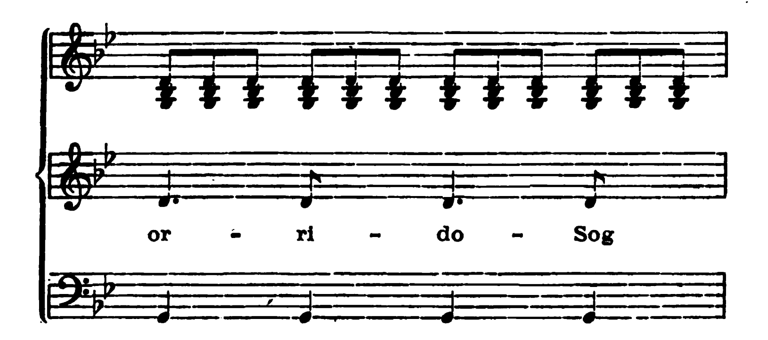


Die Declamation ist außerordentlich charakteristisch und ergreifend und ihre Wirkung wird durch die Führung der Streichinstrumente ganz bedeutend erhöht; die wenigen Töne der Oboe und des Horns aber geben dem Satze eine wunderbare Färbung. Dagegen ist das nächste Quartett (Circe, Meriones, Telemach und Ulisses) mehr gemüthlich als tief; mit dem wirksamen Gesange der drei Männer: Meriones, Telemach und Ulisses und dem anschließenden Chore geht dann dieser Act zu Ende.

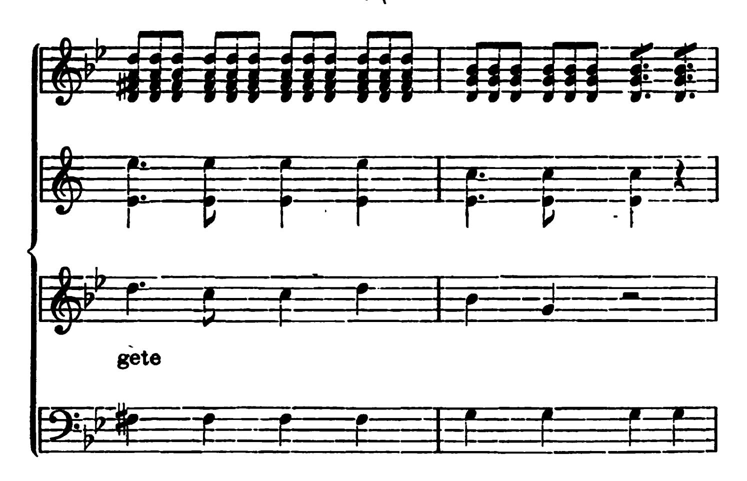
Die erste Arie des Meriones im zweiten Acte und das anschließende Duett (zwischen Meriones und Ulisses) gehören ganz dem italienischen Opernstile an. Dagegen erhebt sich die Scene der Circe wieder zu einer bisher von der italienischen Oper niemals erreichten Großartigkeit. In einem charakteristisch begleiteten Recitativ tobt sie ihren Schmerz aus und ruft in der anschließenden Arie allen Schreckensgebilde der ewigen Nacht von ihrem kimmerischen Sitze herab:


Andante maestoso.
Violini.
Viola.
Circe.
Basso.


Dall


or - ri - do - Sog


gior - no
Corni.
del - le Cim-me - rie
grot - te Sor-



Ihre Erregung wächst, als ihr der Geisterchor antwortet: „Qual voce possante, de Regni di morte“. Dreimal erhebt sie ihren inhaltschweren Zauberspruch und eben so oft antwortet ihr der Chor. Diese ganze Scene ist die dramatisch lebendigste der Oper. Dagegen fällt namentlich die nächste Scene bedeutend ab, ganz besonders ihres langen Secco-Recitativs wegen. Die nächste Scene enthält ein liebliches Terzett (Asteria, Meriones, Telemacco): „Stella mi lascia“, die folgende Scene (VII) die Arie der Circe:



welche dann in der Iphigenie in Tauris zur Arie der Iphigenie: „Je t'implore et se tremble“ Verwendung fand. Zu den Tonsätzen von schmuckloser Innigkeit und Wahrheit der Empfindung gehört die Arie der Asteria:



Für das Quartett, zu welchem sich dann Asteria, Meriones, Telemach und Ulisses vereinigen, und zu welchem auch noch der Chor hinzutritt, hat der Meister auch das Orchester erweitert. Außer Oboen und Hörnern, die er bisher verwendet, zieht er noch das Violoncello, Flöten, Englisch Horn und Fagotte hinzu.

So erweist sich diese Oper allseitig als ein bedeutender Fortschritt in Glucks gesammter Entwickelung, und man kann nur annehmen, daß ihn der geringere Erfolg, welchen sie errang, veranlaßte, den damit betretenen Weg vorerst wieder zu verlassen und dem älteren Stil aufs Neue sich zuzuwenden. Doch blieb auch diesem gegenüber dieser erste Versuch nicht ganz einflußlos; schon in der nächsten Oper: „La Clemenza di Tito", die 1751 in Neapel zur Aufführung gelangte, machten sich diese neuen Einwirkungen geltend. Als Einleitung dient wieder eine Sinfonie und nicht eine Ouvertüre. Der erste Satz hat kriegerischen Charakter:



Corni.
Oboi.
Violine I.
II.
col Basso.
Viola.
Bass.
col 1mo.



Der zweite Satz ist nicht bedeutender:



Der dritte hat den Charakter der Menuett:



Selbst die ersten Secco-Recitative beweisen, daß der Versuch mit Telemach bei unserem Meister nicht ganz einflußlos geblieben ist, mehr aber noch die Arien. Gleich die erste ist nicht nur klangvoll gesungen:



sondern auch einzelne Partieen reizend declamirt:



Die Arie des Annio: „Jo sento ch' in petto" ist eine Bravour-Arie ganz alten Stils; die folgende des Sesto wieder im Sinne des Telemacco, und so wechseln in dieser Oper alte und neue Anschauung; da sie aber alle in derselben Grundansicht verbunden sind, so wirkt dieser Wechsel nicht störend, wol aber ermüden die langen Secco-Recitative.

Im zweiten Acte ist als besonders bemerkenswerth die Arie der Vitellia: „Getta il nocchier talora" zu nennen, die wir unter Nr. 2 der Notenbeilagen mittheilen, weil sie den Standpunkt des Meisters in dieser Periode am treffendsten bezeichnet. Sie ist noch ganz mit der vorwiegend sinnlich wirkenden Gewalt italienischer Melodik ge-

sungen, aber zugleich in der knapperen, mehr auf die Pointen des Ausdrucks bedachten Form, die Gluck in der vorhergehenden Oper „Telemacco" geübt hatte, in der sie bereits in anderer Fassung vorgezeichnet erscheint. Wie bekannt, benutzte er sie dann zum Duett im zweiten Acte der Armida. Das Festspiel: „Le Cinese", von Metastasio gedichtet, das Gluck für den Prinzen von Sachsen-Hildburghausen schrieb, ist nichts weiter als ein Gelegenheitsstück, ohne jeden Anflug dramatischen Interesses. In einer chinesischen Stadt sitzen drei junge Mädchen Lisinga, Sivene und Tangia am Theetisch, und sinnen auf eine neue Unterhaltung. — Silango — der Bruder Lisinga's, so eben von der Reise zurückkehrend, kommt herzu und nach seinem Rathe führen sie dramatische Scenen verschiedenen Charakters aus. Lisinga singt „als Hektors treue Wittwe" eine pathetische Arie*), in welcher Gluck wieder zeigt, wie sehr Telemacco sein dramatisches Ausdrucksvermögen gestärkt hatte. Eine ganz neue Seite seiner wunderbaren Begabung zeigt die Buffo-Arie der Tangia: „Ad un riso"**). Eine so zierliche Schalkhaftigkeit und graziöse Coquetterie, wie sie Gluck in dem ersten Satze entwickelt, kann man kaum bei dem Schöpfer der heroischen Oper vermuthen. Mit ganz unnachahmlicher Treue aber hat er den Ton drolliger Prahlerei in dem Mittelsatz (Adagio, D-moll) getroffen.

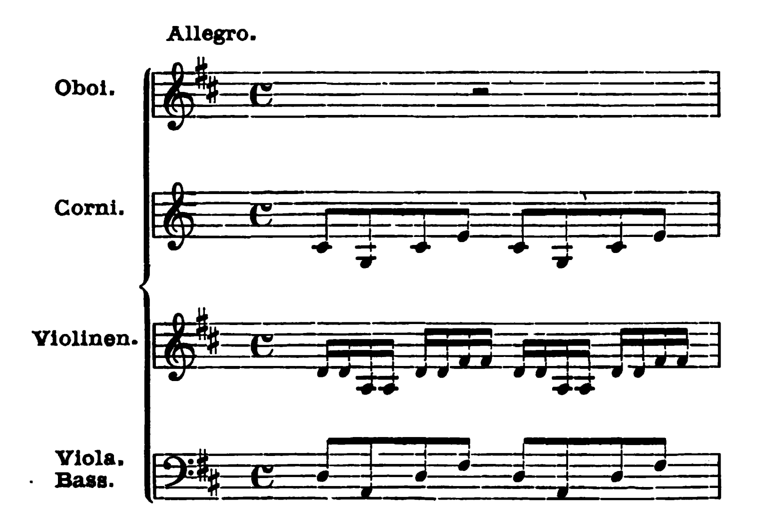
Die Opern, welche jetzt in der Reihe der Compositionen Glucks folgen: „Il Trionfo di Camillo" und „Antigono", ebenso wie das Pastorale: „La Danza" geben zu keinen weiteren Bemerkungen Veranlassung. Dagegen erscheint wieder die aus Scenen verschiedener Opern Metastasio's zusammengestellte Oper: „L'innocenza giustificata" hochbedeutsam für die ganze Entwickelung, als ein neuer Markstein auf dem Wege zur Meisterschaft in Beherrschung des dramatischen Ausdruckes. Zum ersten Male erhielt Gluck hier einen Stoff von allgemein menschlichem Interesse, in welchem starke und lebendige Empfindungen die bewegenden Kräfte bilden.

Claudia, die Tochter des Consuls Valerius, steht im Verdachte, als vestalische Jungfrau mit dem römischen Feldherrn ihr, der Göttin gegebe-

*) Veröffentlicht von W. Rust in der erwähnten Sammlung Abth. II, Nr. 1.
**) Nr. 2 Abth. II, derselben Sammlung.

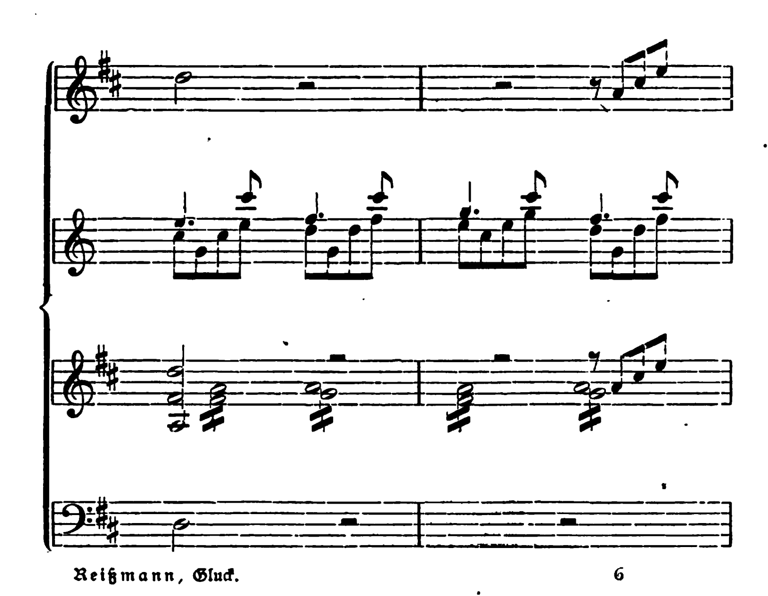
nes Gelübde gebrochen zu haben. Der Forderung des Consuls entsprechend muß die Oberpriesterin Flamminia, die Schwester der Claudia, obwol sie von der Unschuld derselben überzeugt ist, die Angeklagte dem Senate zum Richterspruche überliefern, und trotz der Betheuerung der Vestalinnen und des Flavius lautet dieser Spruch auf Tod. Schon fordert das Volk, den Tempel umtosend das Opfer, da erscheint Flavius mit der Nachricht, daß die Götter selber für Claudia's Unschuld zeugen: die große idäische Mutter verschmähe diese Mauern; das Schiff, das aus Phrygien der Göttin Bild herüber geholt habe, stocke in seinem Laufe. Da erhebt sich Claudia, im siegesgewissen Vertrauen auf die Hülfe der Göttin, und erbietet sich, das Schiff an das Land zu ziehen. Das Volk und der Senat eilen mit ihr nach dem Fluß, wo das Schiff vergebens einzulaufen versucht, und mit leichter Hand geleitet Claudia dasselbe als ein untrügliches Zeichen ihrer Unschuld an das Land.

Um wie viel mehr sich Gluck von diesem Stoffe angezogen fand, das beweist schon die Einleitungsſinfonie, die weit gewähltere, der Situation entsprechendere Motive verwendet. Der erste Satz paraphrasirt ein einfaches Hornmotiv:






Viola.





Bei aller Einfachheit der Construction — der Satz kommt fast nicht über Tonika, Dominant und Unterdominant hinaus — ist er doch äußerst wirkungsvoll; aus den Klängen der einzelnen Instrumente, welche diese in reizvollster Weise entfalten, webt sich ein Bild, das die unschuldstrahlende Claudia in der Phantasie des Meisters erzeugt haben dürfte. In dem kurzen Mittelsatze:







gewinnt es noch festere Umrisse. Er wirkt wie ein unschuldiges Jungfrauen-Antlitz, das unter der härtesten Bedrängniß siegessicher darein schaut, in der Ueberzeugung der siegenden Gewalt der Unschuld.

Der Schlußsatz:







deutet die Schlußcatastrophe an, in einem, dem ersten durchaus verwandten Satze, die aber faßlicher, im Menuettencharakter gehalten ist.

Die Recitative sind, mit Ausnahme von zwei Stellen, Secco-Recitative. In der ersten Scene der Claudia mit der Flaminia und dann in der späteren mit Flavio tritt an Stelle des Secco das begleitete Recitativ. In der Arie der ersten Scene, in welcher Valerius die Unglücksbotschaft bringt, setzt sich das Spiel der Hörner mit Klangeffecten noch fort. Die Arie*) ist ganz nach dem Muster der alten italienischen Arien angelegt, aber doch viel knapper gehalten und hat ein breites, fast großartiges Gefüge. Die Melodik erhebt sich zu mächtigem Schwunge:

---

*) Der Text ist aus Metastasios Cantate: Il Natal di Giove.


Valerius.
Tenor.
D'a - tre nu - bi è il
Violini.
Viola. Bass.
Sol rav - vol - to luce in
faus - ta il ciel co-



Man beachte die feine Malerei des luce in fausta (des unheilschwangeren Lichtes) durch die Harmonie und durch den, von Hörnern unterstützten Baß. Die nachfolgenden Arien sind mehr betrachtend gehalten. Wie Schmidt erzählt, wurde die zweite Arie Sempre è maggior del vero*) als Motette mit dem Texte: „Aula divinitatis" in Wien auch in der Kirche gesungen. Die Coloraturen in diesen beiden Arien wie in der folgenden: „Guarda pria se in questo fronte" **) sind nicht nur des Schmuckes halber aufgenommen, sondern sie charakterisiren in der Weise jener Zeit die jeweilige Stimmung,

*) Text aus: Attilio Regolo.
**) Text aus: Ezio.

und werden meist so eingefügt, daß sie die Form der Arie bedeutsamer herausbilden helfen; in der Regel sollen sie die Schlußfälle mehr markiren und damit den Ausdruck wirksamer machen. Namentlich ist dies in der ersten Arie der Fall, ebenso in der Arie: „Ai giorni suoi la sorte"*) oder dem Duett zwischen Claudia und Flavio: „Và ti consola addio"**). Dramatisch hochbedeutsam ist dann die Scene, in welcher Valerius das Urtheil des Senats verkündet und Claudia mit heroischem Geiste sich erhebt in der Arie: „Fiamma ignota nell' alma mi scende"***). Nun, nachdem sie in der angegebenen Weise durch die Göttin selbst ihre Unschuld beweisen will, erhebt sich auch Valerius' gesunkener Muth; die aus dieser Stimmung herausgesungene Arie: „Quercia annosa su l'erte pendici"†) erhebt sich gleichfalls weit über die alte Weise der italienischen Oper. Auch sie wurde in den Kirchen Wiens als Motette de sancto zum Texte: „Jo triumphe Atletha" benutzt. Die beiden folgenden Arien der Claudia: „La meritata palma si fausti"††) und des Flavio: „Non è la mia speranza"†††) sind ebenfalls wieder Zeugnisse dafür, mit wie sicherer Hand Gluck die alten Formen bereits im Dienste der neueren Anschauung in Bezug auf dramatische Wahrheit behandelt. Beide sind nicht nur Ausdruck der Stimmung, sondern sie kennzeichnen die Situation und fordern als solche die Darstellung der Handlung, die sich dann in den folgenden Nummern in der angegebenen Weise abspielt; auch der Chor betheiligt sich dabei und die folgenden Recitative und Chöre mit der Arietta der Claudia: „Ah rivolgi o casta diva" zusammen ergeben bereits ein Finale im Sinne der späteren Oper, wie es bisher die italienische Oper nicht kannte.

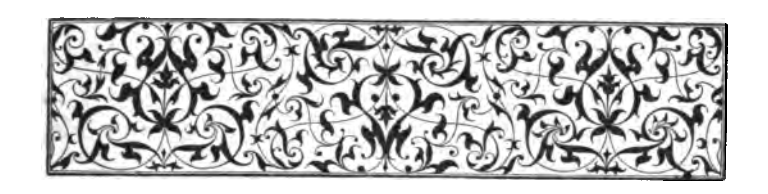
Es ist kein Grund vorhanden, auf die anderen Opern, die Gluck noch in diesem Stile schrieb, weiter einzugehen, da in keiner derselben

*) Text aus: Il Natal di Giove.
**) Text aus: Zenobia.
***) Text aus: Olimpiade.
†) Text aus: Il sogno di Scipione.
††) Text aus: La pace fra la virtù, e la bellezza.
†††) Text aus: Attilio Regolo.

irgend ein neuer bemerkenswerther Zug zu entdecken ist. „Il Re pastore“ (1756), die Serenata: „Tetide“ und „Il trionfo di Clelia“ zeigen neben den formalistischen Eigenthümlichkeiten der italienischen Oper, als da sind: die Da Capo- und die Bravour-Arie, das Secco-Recitativ, auch die Gluckschen Zuthaten, mit denen er ihnen höhere dramatische und künstlerische Bedeutung gab: die einheitlicher entwickelte, mehr kunstvoll gebildete und daher inhaltreichere Cantilene, eine plan- und sinngemäß geführte und dem ganzen Organismus streng eingefügte Coloratur; eine textmäßige Declamation, reichere Harmonik und gewähltere und zum Theil glänzendere Instrumentation. In dieser Gestalt hatte er selbst solchen Gefallen an diesen Formen gefunden, daß er auch dann wieder auf sie zurückkommt, als er bereits mit „Orpheus“ seine Reform begonnen hatte.

Seit 1755 beschäftigten ihn, wie bereits erwähnt, daneben noch andere leichtere Aufgaben, die gleichfalls nicht ohne Einfluß auf die Entwickelung seines Kunststiles bleiben konnten: jene leichten, französischen Operetten. Um zu begreifen, in wie weit sie bestimmend auf die innere Entwickelung Glucks einwirkten, müssen wir erst einen Ueberblick über den Gang der Entwickelung der Oper in Frankreich zu gewinnen suchen.





Fünftes Kapitel.

Die französische Oper.

Schon der veränderte Ursprung, auf welchen die französische Arie zurückweist, giebt ihr eine von der der italienischen abweichende Entwickelung. Sie ging direct aus den, im Anfange des 17. Jahrhunderts am französischen Hofe sehr beliebten Ballets hervor. Es waren dies nicht etwa nur aus Einzeln-Tänzen und mimisch plastischen Gruppen bestehende Gesammt-Tänze, sondern sie waren zugleich mit Dichtung, Musik und Gesang verbunden, und wurden von den höchsten Kreisen der Gesellschaft mit Vorliebe gepflegt. Man darf sie als die Ausläufer der Tourniere, dieser ritterlichen Passionen des Mittelalters ansehen. Diese wurden im Laufe der Zeit zu sogenannten Caroussels (Scheintournieren und wirkliche Spiele) umgestaltet, die man dann auch mit abenteuerlichen phantastischen Aufzügen verband. Indem man ihnen eine bestimmte Handlung zu Grunde legte, entstanden die sogenannten Inventionen und Masqueraden, aus denen sich dann wiederum, und in Frankreich zuerst, die Ballets entwickelten, in denen mit dem Tanz auch Dialog, Einzelgesänge und Chöre sich vereinigten. Schon 1581 wurde zur Hochzeit des Herzogs von Joyeuse mit Mademoiselle de Vaudemont ein Ballet von Baltazarini: Ballet comique de la

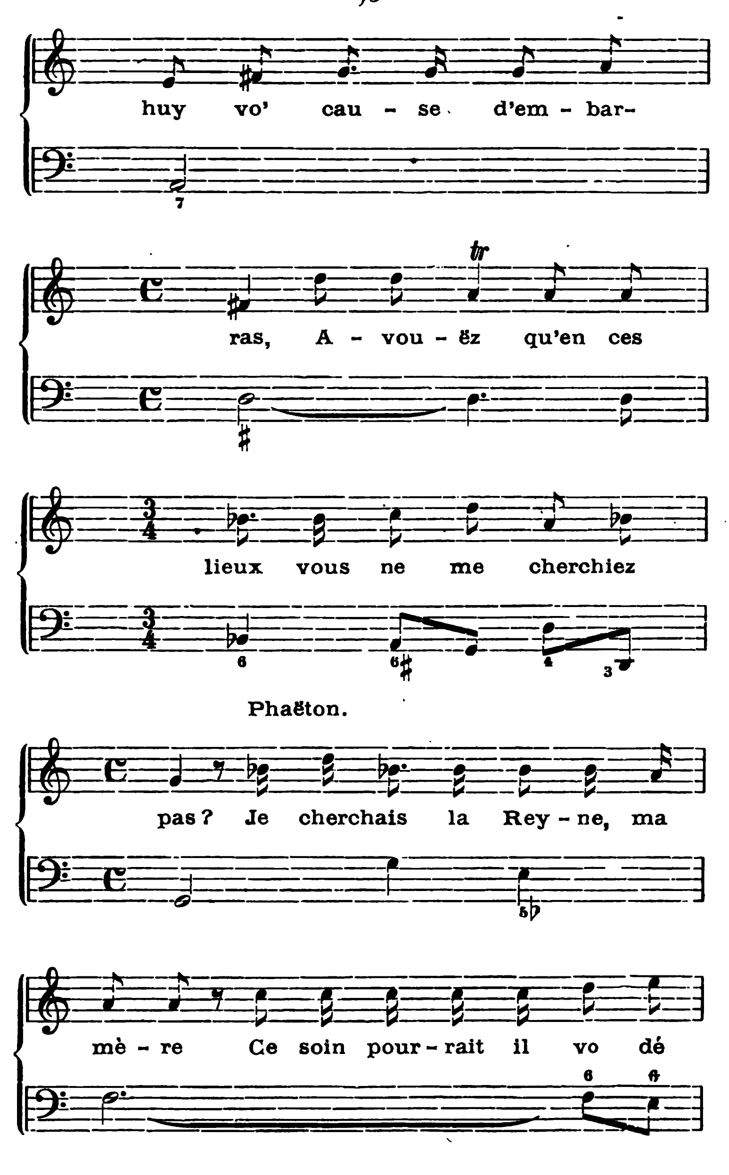
rayne rempli de diverses divises, mascarades, chanson de musique et autres gentilleses mit Musik von Beaulieu und Salomon (Musikern der königl. Kapelle) aufgeführt. Dies scheint der Anfang der sogenannten Ballets héroiques und historiques zu sein, die dann von den französischen Componisten und vor Allem von Lully zu der französischen Oper weiter gebildet wurden. Es ist bekannt, daß Lully nicht die erste französische Oper schrieb, dies Verdienst beansprucht vielmehr Cambert (geb. 1628 zu Paris), der die Musik zu des Abbé Perrin Schäferspiele: „La pastorale" setzte, das als erste französische Oper auf dem Schlosse Issy mit solchem Erfolge aufgeführt wurde, daß beide Autoren noch mehrere derartige Werke folgen ließen, wie „Ariane ou le mariage de Bacchus" und „Adonis". 1668 erhielt Perrin einen königl. Freibrief, der ihm das Recht der ausschließlichen Veranstaltung von derartigen theatralischen Aufführungen gewährte. Er errichtete in Folge dessen 1671 die erste stehende Opernbühne in Paris und eröffnete sie mit dem von ihm gedichteten und von Cambert mit Musik versehenen Schäferspiele: „Pomona", aber noch in demselben Jahre mußte er sein Privilegium an Lully abtreten, der nun die Weiterbildung der neuen Form im national-französischen Sinne mit großer Energie verfolgte. Er eröffnete das Theater mit: „Les fêtes de l'Amour et de Bacchus", das mit Hülfe des Dichters Quinault aus den beliebtesten Stücken seiner Ballete zusammengesetzt war. Der Erfolg war ein günstiger und schon im Jahre 1673 folgte als erste Tragédie lyrique des französischen Theaters die Oper „Kadmus", Tragédie en cinq actes, zu welcher ihm Quinault den Text dichtete. In derselben Weise bearbeitete der Dichter „Alceste" (1673), „Theseus" (1675), „Carnaval" (1675), „Atys" (1676) und „Isis" (1677), welche Lully componirte und inscenirte. Dann verband dieser sich mit Thomas Corneille, der ihm die Texte: „Psyche" (1678) und „Bellophoron" (1679) schrieb. Im folgenden Jahre finden wir Lully wieder mit Quinault vereinigt, der ihm die Texte zu „Persee" (1682), „Phaëton" (1683), „Amadis" (1684), „Roland" (1685), „Armide" (1686) u. s. w. dichtete.

Lully's Opern verleugnen keinen Augenblick ihren eigentlichen Ursprung. Die ganze Gattung entsprang aus Spielen, welche zur Ergötzlichkeit und Unterhaltung der höheren genußsüchtigen Kreise der Gesellschaft bestimmt waren. Auch an dem Hofe Ludwigs XIV. galt die Oper nur als eine Art Vergnügung für die hohen Herrschaften; sie sollte nur, als außergewöhnliches Schauspiel, bestimmte Festlichkeiten ausschmücken und durch allerlei Künste ergötzen. Dem entsprechend werden auch die antiken Stoffe dem Gelüste der Zeit und speciell des Hofes gemäß umgeschmolzen. Die alte Fabel wurde den besonderen Neigungen und Liebhabereien des Hofes dienstbar gemacht und nicht selten zu den plumpsten Schmeicheleien für den König benutzt. Und hierbei verfuhr man selbst schon mit einem gewissen Raffinement. Der Poet schlug mehrere Stücke vor, aus denen dann der König wählte, darauf entwarf der Dichter den Plan, der dann der Censur Lully's unterworfen wurde, welcher nach Gutdünken änderte und die Decorationen und Tänze bestimmte. Dann erst begann der Poet die Ausführung, und wenn diese noch der Akademie zur Beurtheilung vorgelegen hatte, begann Lully seine Arbeit, während welcher der Dichter meist noch durchgreifende und umfassende Veränderungen vornehmen mußte. Darnach bot der Text in der Regel nicht viel mehr als die dürftige Grundlage für Musik und äußeres Schaugepränge; und dem entsprechend sind die Instrumentalsätze, die Tänze und Märsche, die Ouverturen und Ritornelle der Opern Lully's meist bedeutender als die Vocalsätze, einzelne Chöre ausgenommen.

Seine Recitative entbehren fast durchweg des melodischen Reizes, den wir doch an denen der Italiener fanden; Lully notirt meist ziemlich trocken nur die Sprachaccente, ohne besondere charakteristische Intervallenschritte; durch Tactwechsel sucht er etwas lebhafteres Interesse zu erwecken:

Aus: Phaëton. Scène III.




huy vo' cau - se d'em - bar-
7
tr
ras, A - vou - ëz qu'en ces
♯
lieux vous ne me cherchiez
6
6♯
4
3
Phaëton.
pas? Je cherchais la Rey - ne, ma
5♭
mè - re Ce soin pour - rait il vo dé
6
6

Dieser rhythmische Wechsel wird häufig auch in der Arie fortgesetzt; sie bietet meist noch weniger charakteristische Momente dar, als das Recitativ. Die Texte der Arien enthalten in der Regel nichts weiter, als witzig zugespitzte Sentenzen aus der Lebensphilosophie jener Zeit, Liebes- und Lebensregeln, welche weder die breitere melodische Entfaltung, noch auch die erhöhten Gefühlsmomente erfordern, die wir bei den Italienern finden. Die Arien Lully's sind vorwiegend im knappsten Chansonstil gehalten, so daß die meisten ohne Weiteres auf der Straße ihr dankbares Publikum fanden, und sie haben so unterschied- und charakterlose Physiognomien, daß die fromme Guion im Kerker zu Vincennes mehrere ihrer mystischen Lieder nach den Melodien Lully'scher Opern-Arien dichten konnte. Das gilt auch von den Chören. Fast alle Völker des griechischen Alterthums werden uns vorgeführt, aber sie, wie die Nymphen, Najaden und Amazonen seiner Opern, tragen alle dasselbe Costüm, das seiner Zeit. Entgegen der Praxis der italienischen Operncomponisten, die bald Alles ausschieden, was der nationalen Lust an jener Gefühlsschwelgerei — die jede dramatische Entfaltung aufhebt und das dramatische Kunstwerk in einzelne Gefühlsausbrüche auflöst, nicht die gehörige Rechnung trug, welche die Arie und zwar die möglichst reich colorirte zur Hauptsache machte, nur spärlich zwei- und noch seltener mehrstimmige Solosätze einführt, und den Chor auf das geringste Maß beschränkt oder ganz ausweist, cultivirt Lully alle Formen, aber in der knappsten, dramatisch schlagfertigen Gedrängtheit. Arien, Chöre und Ballete, ja selbst Anfänge von Ensemblesätzen greifen geschickt und wirksam zusammengefügt in einander, und damit überliefert er jenen Meistern, welche nach dramatischer Wahrheit rangen, den vollständig ausreichenden technischen Apparat, den sie zu einem lebendigen Organismus beseelten. Lully führte seine Gesänge und Instrumentalsätze meist in der knappen Form des Tanzes ein, die seinen Zielen natürlich am meisten entsprach. Dabei gewinnt das Instrumentale bereits eine gewisse Bedeutung. Er schreibt als Einleitungssatz keine Sinfonie wie die Italiener, sondern eine O u v e r t u r e (Eröffnungsstück), die zum Prologue gehörte. Bei

seinen Balletten ist dies häufig nur ein „Prelude“, wie zu „Achille e Polixene“, das nur aus 15 Tacten besteht. Ja er begnügt sich selbst mit einer Intrata, die nichts weiter ist als die Wiederholung desselben Accordes durch mehrere Tacte. Das Ballet: „Le Temple de la Paix“ (1685) hat dagegen eine Ouverture in der Form, die feststehend bei ihm wurde. Einem kurzen langsamen Satze (12 Tacte) folgt ein Satz von raschem Tempo ($^6/_8$-Tact) weiter ausgeführt, diesem dann ein kurzer langsamer, worauf der rasche Satz (daher Reprise genannt) wiederholt wird. Dieser erscheint demnach als Hauptsatz, dem die langsamen als gegensätzliche Einleitung dienen. In derselben Weise ist die Ouverture zu „Iris“ angelegt, der rasche Satz ist fugirt — ebenso die zu „Atys“ oder zu „Armida“. In der Ouverture zu „Phaëton“, zu „Amadis“, zu „Belerophon“ findet kein Tactwechsel statt. Der Gegensatz ist dadurch hergestellt, daß im zweiten Theil Notengattungen von geringerem Werthe verwendet werden. Die Anordnung dieser Sätze legt demnach bereits entschieden das Bestreben dar, in Gegensätzen zu wirken, das den breiteren zusammengesetzten Instrumentalsätzen Form giebt und dieselben beherrscht.

Das Streichquartett bildet auch beim Lully'schen Orchester die Grundlage, Recitativ und Arie sind aber meistens nur mit dem bezifferten Baß versehen, wurden also mit einem Tasteninstrumente begleitet. Doch erhalten die Arien größtentheils eine Instrumentaleinleitung, die der Arie nah verwandt ist, und die dann am Ende als Postludium, meist verkürzt wiederkehrt.

Länger als ein halbes Jahrhundert nach Lully's Tode (1687) beherrschten seine Opern die französische Bühne und seine Söhne Louis und Jean Louis wie seine Schüler, von denen unstreitig Pascal Colasse der bedeutendste ist, wirkten in seinem Sinne weiter. Marin Marais (1650—1718) führte die französische Oper schon bedeutsam über Lully hinaus; in seinen Recitativen schließt er sich noch sclavisch an Lully an, aber in den Arien erhebt er sich zu größerer melodischer Freiheit und zugleich auch zu größerer dramatischer Wahrheit. Ihm schlossen sich dann eine Menge Anderer an, wie: Desmarets, Charpentier,

Gervais, Campra, Destouches, Monteclair u. A. Sie bildeten den Stil weiter, der selbst auf Joh. Seb. Bach nicht ohne Einfluß blieb.

Mit dem Jahre 1734 trat wiederum ein Umschwung ein durch Jean Baptiste Rameau (1683—1764). Er faßte mit großer Kraft und dem feinsten Verständniß alle die, durch die Einzelbestrebungen der genannten Meister gewonnenen Neuerungen und Erweiterungen zusammen, indem er zugleich wieder auf die knappen Formen von Lully zurückging. Das, was Rameau's Opern die erhöhte Bedeutung giebt, sie aber auch zum Gegenstande der heftigsten Angriffe seiner Zeitgenossen machte, ist die reichere Harmonik, mit der er sie ausstattet, durch die er ihren inneren Gehalt und ihre Ausdrucksfähigkeit vertiefte. Seine Vorgänger seit Lully auf diesem Gebiete waren allmälig von dem ursprünglich knappen Formalismus desselben abgegangen, zum Theil in dem Bestreben, größere dramatische Wahrheit zu erreichen; und sie waren dabei auf den weitschweifigen Mechanismus der italienischen Oper gerathen. Rameau geht wieder zurück auf die ursprünglich knappen Formen der französischen Oper, aber er trägt zugleich alle Elemente der musikalischen Darstellung, welche mittlerweile auf den anderen Gebieten durch die Bestrebungen der Instrumentalisten wie durch seine eigenen Untersuchungen gewonnen waren, und die sich für dramatischen Ausdruck verwerthen ließen, auf die Oper über.

In den Recitativen schließt sich Rameau dem „Recitatif mesure" Lully's an, aber wie er selbst in der Vorrede zu: „Les Indes galantes" (Paris 1745) sagt: non en Copiste servile, mais en prenant, comme lui, la belle et simple nature pour modèle. Hier namentlich zeigt Rameau sein tiefes Verständniß für wirksame Unterstützung durch die Harmonik.

Auch die Arienform der französischen Oper hatte allmälig mehr die der italienischen Opern angenommen. Rameau führte sie meist wieder zurück auf die nationale Form des Rondeau, und indem er ihr zugleich die reichere Melismatik der italienischen Arie einwebt und sie mit seinen bedeutenderen harmonischen Mitteln ausstattet, wird sie schon eine wirkliche Macht dramatischer Darstellung. Wo er ganz be-

wußt den italienischen Arienstil anwendet, bezeichnet er die Arie als solche mit Air italien, wie in der Oper: „Les Indes galantes“. Auch die Recitative sind nicht selten schon fein abwägend instrumentirt, namentlich aber weiß er die Wirkung der Arien durch eine gewählte Instrumentation zu erhöhen. Diese erhält durch eine vorwiegend polyphone Führung eine weit größere Gewalt dramatischer Wirkung, besonders gelingt es ihm, durch die selbständigere Einführung der Rohrblaseinstrumente dem Streichquartett gegenüber reizende Wirkung zu erzielen. Mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt er endlich den Chor und die Ensemblesätze, denen er durch die kunstvollste Polyphonie oft seltene dramatische Gewalt zu geben weiß.

So erscheinen Rameau's Opern entschieden als die ersten Versuche, den französischen Opernstil Lully's mit dem der Italiener zu verschmelzen, um so den dramatischen Stil überhaupt zu finden. Wie vertraut er mit den Mitteln der italienischen Oper war, das beweisen nicht nur die Arien, welche er als im Stil derselben gehalten bezeichnet, sondern seine Arien, Duette und Chöre überhaupt. Dennoch gelangte er durch alle diese Bestrebungen nur zur feineren Detailmalerei. Es entgeht ihm selten ein Zug, der musikalisch näher zu erläutern ist; aber er vermochte nicht auch diese einzelnen Züge einheitlich zusammenzufassen, so daß die Personen uns in bestimmten Charakteren, die Handlung sich in abgeschlossenen Situationen auch musikalisch darstellt. Diese letzte Bedingung sollte für die Bühne erst jener deutsche Meister erfüllen, der sich ebenso der Vorzüge der italienischen Cantabilität, wie der französischen Declamation bewußt worden war, und beide dann seiner tieferen Erkenntniß dramatischer Erforderniß dienstbar machte: Christoph von Gluck.

Daß Gluck Rameau's Bestrebungen kannte und daß sie nicht ohne Einwirkung bei ihm geblieben waren, ersahen wir bereits aus seinen Opern: „Telemacco“ und den nachfolgenden, wie „La Clemenza di Tito“ oder: „L' Innocenza giustificata“.

Direct fördernd wirkten dann jene bereits erwähnten leichten französischen Operetten wie die Einlagen zu denselben, die Gluck in jener Zeit für den Wiener Hof schrieb.

In der sorgfältigen Ausbildung der Sprach-Accente zum Recitativ und der knappen Fassung der Vocal- und Instrumentalformen hatte die französische Oper die hauptsächlichsten Erfordernisse der komischen Oper gewonnen, und die „Agrements", welche in den Gesängen und Instrumentalstücken der französischen Oper so ausgedehnt zur Verwendung kamen, sind für den Ausdruck der übermüthigen Laune und naiver Schalkhaftigkeit vielmehr geeignet, wie für die Stimmung der seriösen Oper. Als sich dann das französische Recitativ der komischen Wirkung hinderlich erwies, denn auch die fein zugespitzteste musikalische Recitation hindert den sprudelnden Witz des Dialogs, wurde dies einfach ausgeworfen und wich dem gesprochenen Dialoge.

Der eigentliche Anstoß hierzu ging wieder von Italien aus, denn die Oper von Jean Jacques Rousseau: „Devin du village" fällt hierbei kaum ins Gewicht. Rousseau hatte mit ihr nur die schwungvolle große italienische Cantilene ins Französische übersetzt, für die gefühlvollen Pariser seiner Zeit gehörig verschnitten. Die französische Oper von Lully und Rameau verstand Rousseau so wenig, daß er die Möglichkeit einer französischen Musik überhaupt bestritt; erst durch Gluck scheint ihm das Verständniß einer solchen eröffnet worden zu sein.

Durch die italienischen Sänger, welche 1752 nach Paris kamen und im Saale der großen Oper komische Opern aufführten (daher Les Buffons genannt), wurde auch die französische Oper in diese neue Bahn gelenkt. „La serva padrona" von Pergolese — „Il giocatore" von Orlandini — „Il maestra di musica" ein Pasticcio — „La finta Cameriera" von Atella — „La Zingara" von Rinaldo da Capua — „Il paratagio" von Jomelli — „I viaggiatori" von Leo u. s. w. waren die Opern, welche die Buffonisten innerhalb zweier Jahre in Paris aufführten, und zwar unter ungeheuerem Beifalle

der Pariser. Die Anhänger der nationalen Musik aber traten entschieden gegen diese Buffonisten auf, die wiederum an hervorragenden Männern ihre eifrigsten Verfechter fanden. Jene wußten es durchzusetzen, daß die Buffonisten 1754 Paris verlassen mußten. Unterstützt wurden die Anti-Buffonisten noch durch den Erfolg, welchen die französische Oper „Titon et Aurore“ von Mondonville hatte. Doch erst Egidio Romoaldo Duni (1709—1775) — ein Neapolitaner — ist als der erste der neuen französischen Schule zu betrachten, welche in dem bereits angedeuteten Sinne der Opera buffa mit den Mitteln der nationalfranzösischen Oper eine wirklich nationale Bedeutung gab, die dann als Opéra comique die begünstigte und glückliche Rivalin der großen französischen Oper wurde.

Das neue Genre bot natürlich dem schaffenslustigen Dilettantismus ein weites Feld für erfolgreiche Arbeit. Die große Oper erforderte immer noch einen nicht geringen Grad contrapunktischer Fertigkeit; wir finden die bisher genannten Operncomponisten Frankreichs auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, in Motetten und selbst Oratorien thätig und einige zeigen sich hier als ganz bedeutende Contrapunktisten. Derartige Studien erwiesen sich jetzt als unnöthig und der unstreitig bedeutendste unter den französischen Componisten der komischen Oper Grétry warnt geradezu die Musiker von Talent viel zu lernen, weil sie damit ihrer Einbildungskraft, ihrer Phantasie schaden. Der unmittelbarste Nachfolger von Duni, Pierre Alexandre Monsigny (auch Moncingni, 1729—1817) war ursprünglich Dilettant und innerhalb fünf Monaten hatte er sich die nöthigen Kenntnisse angeeignet, um eine Oper zu schreiben, die mit vielem Beifall in Scene ging.

Der Dritte, welcher mit Duni und Monsigny lange Zeit die komische Oper in Frankreich beherrschte, François André Dunican — genannt Philodor — war zwar für Musik erzogen, allein für tiefere Studien war auch ihm wol wenig Zeit geblieben.

Seit dem Jahre 1768 machte diesem dann der unstreitig bedeutendste Vertreter dieser Richtung André Ernest Grétry (1741—1813)

die Herrschaft streitig. Er besaß die Fähigkeit, gesangreiche und charakteristische Melodien zu erfinden in weit höherem Grade als jeder der erwähnten Vorgänger und nach seinem eigenen Geständnisse hatte er sie namentlich dem Studium der Italiener zu verdanken. Mit dieser Melodik verband er zugleich die scharf accentuirende Declamation, die wir als wesentlichstes Erforderniß der komischen Oper erkannten, und so gewann er die lebendige picante Ausdrucksweise, welche mitten aus der Situation hervorgeht und mit welcher er allerdings auch seine gesammte Charakteristik bestreitet und komische Wirkung zu erreichen sucht. Die Harmonik, eben so wie Instrumentation reducirt auch er auf das knappste Maß und ausdrücklich warnt er in seinen Mémoires ou Essais sur la musique (Paris) vor dem Mißbrauche der Instrumente, wie er ihn bei Gluck findet.

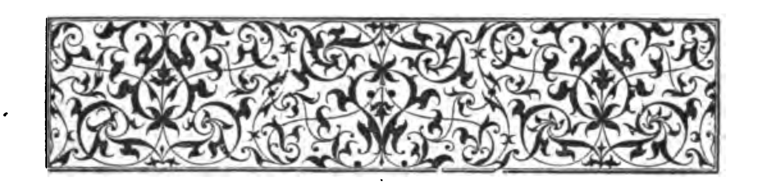
Wie erwähnt, war Gluck durch seine Stellung zum Wiener Hofe veranlaßt worden, auch diesen Stil der Opéra comique zu üben und zu pflegen und aus der Weise, wie er dies that, sollte man meinen, daß er Gefallen an dem Genre fand. Daß auch ihm Talent zur Komik nicht fehlte, konnten wir bereits wiederholt bemerken. In einzelnen dieser Operetten und Einlagen machte es sich in ganz überraschender Weise geltend. Er schließt sich hierbei der französischen Art der zwar knappen, aber nicht burlesken Declamation der Textworte auch bei den Arien an. Die italienische komische Oper erreicht hauptsächlich komische Wirkung durch den Gegensatz, in welchen die möglichst getragen ausgeführte, sentimentale Cantile zu dem rasch, mit größter Zungengewandtheit hergeplapperten Parlandogesange tritt. Die französische komische Oper dagegen sieht die komische Wirkung mehr in der prägnanten, aber doch melodisch geführten und meist sogar formell ziemlich festgefügten Declamation, und dieser Weise schloß sich auch Gluck an; aber er steigert zugleich die Wirkung dieses französischen Opernstils noch dadurch, daß er die Accente desselben viel sorgfältiger abwägt und abstuft, und mit der Gewalt der italienischen Melodik durchdringt; und indem er ferner sie zu viel festeren und zum Theil auch erweiterten Formen zusammenfügt, vermag er auch die

Personen in ganz anderer Weise zu charakterisiren, als dies in der italienischen und französischen Oper bisher geschah. Mehr fast noch, wie in der ernsten Oper beschränkt sich diese Charakteristik bei der italienischen Oper auf die einzelnen Stimmungen. Diese aus der Situation heraus zu schaffen und dann zu wirklich lebendigen Scenen zusammenzufassen, gelingt der komischen Oper der Italiener fast noch weniger, als der ernsten, und auch die französische Oper jener Zeit begnügt sich meist mit der Illustration der einzelnen Situationen und Scenen. Daher wurde es auch leicht, in unserer Zeit eine jener Gluck-schen Operetten, „Le cadi dupé", wieder lebendig zu machen, was mit „La serva padrona" von Pergolese nicht gelingen wollte. Trotz ihrer leichteren Musik, die uns an Gluck immerhin befremdlich erscheint, wirkt sie doch ganz anders durch den größeren Ernst der Charakteristik. Gluck illustrirt auch hier nicht nur den Text, sondern Personen und Situationen. Den leichteren Stoffen entsprechend, declamirt er auch leichter im Recitativ, wie in den mehr gesungenen Formen, aber er thut dies doch immer wie ein Meister des dramatischen Ausdrucks und dann sucht er instrumental nachzuholen, was er, der Natur der Stoffe entsprechend, vocal nicht erledigen konnte. In der ernsten Oper ist er immer zunächst darauf bedacht, den Ausdruck vocal schon so erschöpfend wie möglich zu gewinnen, so daß sehr häufig den Instrumenten wenig zu erledigen übrig bleibt; die leichtere Declamation in den Operetten giebt in der Regel nicht Raum genug zum erschöpfenden vocalen Ausdrucke, dieser muß dann instrumental gewonnen werden. Daher sind einzelne dieser Operetten verhältnißmäßig reicher instrumentirt, als die meisten bisher erwähnten ernsten Opern. — Zu ihnen gehört auch „L'arbre enchanté" und „La rencontre imprévue".

Für Glucks eigene Entwickelung konnten diese Arbeiten nicht ohne Einwirkung bleiben. Sie vermittelten ihm jene Freiheit, mit welcher er die französische Sprache, an der er zunächst die Gewalt des neuen dramatischen Ausdruckes erproben sollte, behandeln lernte, und sie wurden ihm zugleich Vorstudien für eine freiere Verwendung des musika-

lisch-dramatischen Ausdruckes selber. Daß er mit den Mitteln desselben vollständig vertraut war, konnte schon an verschiedenen Beispielen dargethan werden, aber noch erschien ihre Verwendung zu schwerfällig, um ungezwungene Wirkung auszuüben und zu verrathen, daß er vollständig über seinen Stoffen steht und sie beherrscht. Diese Fertigkeit zu erreichen, dazu halfen ihm jene leichteren Stoffe und ihre deshalb bequemere Behandlung außerordentlich, was noch später klar zu Tage treten wird.





Sechstes Kapitel.

Die beginnende Reformation der Oper.

Es ist gewiß bezeichnend für Metastasio's Dichtungsweise, daß es möglich wurde, aus einzelnen Scenen, welche verschiedenen seiner Operntexte wörtlich entlehnt sind, einen neuen „L'Innocenza giustificata" zusammenzustellen. Damit ist hinlänglich dargethan, daß der Dichter seine Stoffe ganz oberflächlich erfaßt, die einzelnen Scenen nur leichthin charakterisirt haben konnte. Die Arien, welche in „Attilio Regolo", oder in „Ezio", oder in „Il Natal di Giove" Charaktere und Situation treu schilderten, konnten nicht auch in „L'Innocenza giustificata" verwendbar werden, wenn sie nicht eben nur in allgemeinster Weise, ohne irgend welchen specifischen Inhalt und ohne Bedeutung für das Ganze gehalten waren. Damit ist aber die Dichtung Metastasio's vollständig charakterisirt. Stephan Arteaga*) hat ganz recht, wenn er von Metastasio sagt, „daß keiner besser wie er die italienische Sprache nach der Natur der Musik zu formen wußte". Bald gab er den Perioden im Recitative einen Schwung; bald warf er diejenigen Wörter weg, welche

*) Rivoluzioni del Teatro antico Bd. II, c. 11, 64.

zu lang sind, oder einen zu unbequemen und anhaltenden Ton haben, als daß sie zum Gesange geschickt sein könnten; bald bediente er sich der Abkürzungen und solcher Wörter, die mit dem accentuirten Vocale endigen, wie ardi, priegò, sarà, welches zum Fließenden des Ausdruckes sehr viel beiträgt, bald mischte er sieben- und elffilbige Verse untereinander, um den Perioden die Mannichfaltigkeit zu geben, die sich mit Wohlklang und mit der bequemen Zeit zum Athemholen des Singens verbinden läßt u. s. w., allein mit all' dieser sprachlichen Feinheit und Glätte in der Ausführung und den einzelnen Zügen in der Charakteristik war er doch nicht im Stande, seine Stoffe anders zu bearbeiten, als daß er sie in einzelne, ganz allgemein gehaltene, lyrische Ergüsse auflöste, die nur lose mit den dramatischen Ereignissen zusammenhängen. Daher tragen seine Operntexte alle ziemlich unterschiedloses Gepräge, so daß die einzelnen Scenen verwechselt und in anderer Weise zusammengesetzt werden konnten. Eine so geartete Dichtung war selbstverständlich auch nur wenig im Stande, anregend und befruchtend auf den Componisten zu wirken; es ist daher erklärlich, daß sie zu jener schablonenhaften Behandlung verleitete, die selbst den Genius eines Gluck vielfach lähmte und ihn nur in vereinzelten Fällen die Schwingen frei entfalten ließ. So ist es auch erklärlich, daß der Meister unverändert einzelne Arien- und Tonsätze aus einer Oper in die andere übertragen konnte. Wie der Dichter, so paßte auch der Componist die einzelnen Nummern der Scene und Situation nur allgemein erschöpfend an, so daß sie für eine verwandte Stimmung, wenn auch mit veränderter Situation, immer noch zu verwenden waren.

Es ist leicht erklärlich, daß dem Genius des Meisters dies Verhältniß schließlich lästig wurde, und daß er glücklich war, in Calsabigi den begabten Dichter gefunden zu haben, der sich seinen neuen Intentionen leicht fügte.

Die Bearbeitung des „Orfeus" durch Calsabigi gehört zwar, im Großen und Ganzen noch durchaus dem Anschauungskreise der Oper Metastasio's an, aber sie bezeichnet doch schon einen bedeutenden Fortschritt über diese hinaus. Zu einer im wahren Sinne dramatischen Scene bot der Stoff auch noch keine Gelegenheit, die Hauptsache bleiben

hier auch noch die lyrischen Partieen, in welche der ganze Stoff zerlegt ist; aber die knappe Sorgfalt, mit der sie aus der Situation selber heraus entwickelt und zugleich eng auf einander bezogen sind, bringt sie in eine Art dramatischen Verlaufes, der uns nicht besonders aufregt und in Erstaunen, Bewunderung oder Grauen versetzt, der aber unser Interesse anzuregen und zu unterhalten durchaus geeignet ist. Die Recitative, die von Metastasio endlos lang ausgesponnen wurden und die zudem meist nur eine Behandlung als unbegleitetes Recitativ zulassen, sind von Calsabigi auf ein weit knapperes Maß beschränkt; dem entsprechend dann auch die Arien, die in der Regel ihren Inhalt in prägnanter Form darlegen und immer unmittelbar an die Situation anknüpfen. Damit hatte der Dichter des Orfeus noch keine Neuerung erreicht, er hatte nur den weitschweifigen Mechanismus der italienischen Oper zusammengerückt, ihn zu einem präciser wirkenden Organismus gestaltet. Mit der Einführung des Chores aber, als thätiger Theilnehmer an der Entwickelung der Handlung war von ihm eine Neuerung unternommen, die ihm selber Sorge in Bezug auf das Gelingen seines Unternehmens bereitete. Es wird erzählt, daß sich der Dichter veranlaßt fühlte, Metastasio zu bitten, sich nicht gegen das Werk zu erklären, weil es sonst seine erste Aufführung schwerlich lange überleben würde. „Metastasio," erzählt Schmidt*), „war zwar mit dieser neuen Art, eine Oper zu dichten, nicht einverstanden; er tadelte sie jedoch nicht öffentlich, sondern wähnte, gleich den übrigen damals in Wien anwesenden Italienern: die neue Oper würde sich selbst das Urtheil sprechen. — Nun ja, sie sprach es sich — aber in ganz anderer Weise, als diese Männer wähnten."

„**Orfeo ed Euridice**" wurde am 5. October des Jahres 1762 im Theater nächst der Hofburg in Gegenwart des k. k. Hofes aufgeführt und mit einem Beifalle gekrönt, der sowol dem Dichter als dem Consetzer zur höchsten Ehre gereichte."

„Diese Oper," erzählt Schmidt weiter nach authentischen Aufzeichnungen, „war aber auch mit allem Fleiße und mit Benutzung aller

---

*) Christoph Willibald Ritter von Gluck S. 92.

Bühnenkräfte einstudirt worden. Gluck selbst leitete den Gesang und das Orchester, der Dichter das Spiel der Schauspieler, Herr Quaglia die Maschinerie, Angiolini, ein Zögling Hilferdings, die Ballette, und der erste Sänger Guadagni hatte so viel Sinn und Lenksamkeit (drei seltene Gaben bei italienischen Virtuosen), um seine große Aufgabe begreifen und rühmlich lösen zu können. Mit innigem Vergnügen bemerkte man, wie alle Mitwirkenden durch das ganze Stück in der schönsten Eintracht, den Blick stets nach dem einen Ziele gerichtet, einander in die Hände arbeiteten. Der Dichter hatte dem Confetzer nur Gefühle und solche Bilder, die des musikalischen Ausdruckes fähig waren, in kurzen, kräftigen und harmonischen Zeilen geliefert. Der bescheidene Guadagni hatte sich bei Glucks höchst natürlichen und treffenden Melodien keinen Zusatz und keine Ferma erlaubt, sondern Alles im Sinne des Meisters auf das Getreueste vorgetragen; selbst der Balletmeister beschränkte seine Tänze, nur auf Pantomime, Grazie und dramatischen Ausdruck."

„Orfeo" wirkte bei jeder neuen Darstellung stärker auf die Gemüther der Zuhörer und schon nach der fünften Aufführung war jeder Zweifel an der Vortrefflichkeit dieser Oper verschwunden, und jeder Einwurf, den man sich früher dagegen erlaubt hatte, vernichtet. Die Oper erntete fortwährend außerordentlichen Beifall; sie ward unzählige Male wiederholt und machte sowol durch ihren fesselnden Inhalt, als durch ihre edle Form, besonders aber durch ihre tonkünstlerische Behandlung, mit vollem Recht Epoche in der Geschichte des lyrischen Drama's.

Der Stoff der Oper ist hinlänglich bekannt: seit den ersten Anfängen der dramatisch-musikalischen Darstellungen ist er mit besonderer Vorliebe von Dichtern und Componisten behandelt worden.

Orpheus, der mythische Sänger der Vorzeit, hatte seine Gattin Euridice, der er in hingebendster Liebe zugethan war, durch den Tod verloren. Wir finden ihn in der ersten Scene der Gluck-Calsabigischen Oper am Grabe derselben, das von einer Schaar Hirten und Nymphen und Dienern aus seinem Gefolge mit Blumen und den Zweigen der Myrte geschmückt wird, während sie ihrer tiefen Trauer in die Entschlafene feiernden Gesängen Ausdruck geben, bis ihnen Orpheus

sein: „Basta, basta o compagni" zuruft und sie bittet, ihn mit seinem Schmerz allein zu lassen „in der unseligen Gesellschaft seines Elendes". Unter den Klängen des Orchesters beendet der Chor stumm sein Todtenopfer (Pantomime) und verläßt die Scene. Allein mit seinem Schmerze läßt Orpheus nunmehr seinen Klagen durchaus freien Lauf; immer heftiger fordert er die Gattin von den Göttern zurück und beschließt endlich hinabzusteigen zur Unterwelt, um dieser die holde Gattin zu rauben. Da erscheint Amor und bringt ihm die tröstende Kunde, daß Jupiter selbst mit seinem Leide Erbarmen habe, und ihm gestatte, hinabzusteigen zu Lethe's trägen Wellen, damit er dort mit seinem Gesange die Furien, Ungethüme und den Tod bezwinge; alsdann soll es ihm gewährt sein, die Gattin mit nach der Oberwelt zu nehmen. Dabei dürfe er sie aber, dem Abgrunde entsteigend, nicht ansehen, sonst sei sie ihm auf immer verloren; auch war es ihm verboten, Euridice damit bekannt zu machen. Wie schwer es ihm auch dünkte, diese Bedingungen zu erfüllen, ist er doch freudig entschlossen, Alles zu wagen, dem Schutze der Götter vertrauend.

Der zweite Act zeigt uns den göttlichen Sänger in der Unterwelt mit all' ihren Schrecken und Ungeheuern; Furien und Gespenster tanzen ihren Reigen, unterbrochen von Orpheus, worauf der Chor der Furien in erschütterndem Gesange dem in Erebus' Nacht eindringenden kühnen Fremdlinge entgegentritt.

Orpheus fleht in rührenden Melodien die Furien und Geister an, sich seines Schmerzes zu erbarmen, aber sie haben nur ein erschütterndes „Nein", bis endlich ihr harter Widerstand schmilzt: sie weichen zurück und wehren ihm nicht länger den Eintritt in das Elysium. Dies breitet sich in berückender Pracht und entzückender Schönheit vor ihm aus. Doch ihm gilt dies noch nichts ohne Euridice; und als sich ihm der Chor seliger Geister naht, bittet er nur: „Oh voi, ombre felici, quella ch'io tanto plango rendetela a me!" (O sel'ge, beglückte Schatten, gebt sie, um die ich klage, mir zurück!)

Diese laden ihn ein, ins Reich der Schatten einzutreten und nachdem er nochmals seiner liebenden Ungeduld in beredten Worten Ausdruck gegeben, wird ihm Euridice durch einen Chor sel'ger Frauen zu-

geführt; und hierauf fällt unter Wiederholung des letzten Chores und Tanzes der Vorhang.

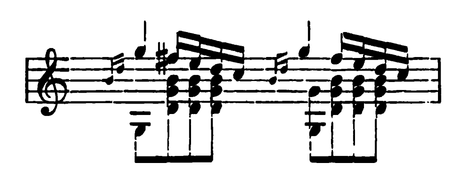
Der dritte Act zeigt uns Orpheus und Euridice auf dem Wege nach der Oberwelt und allzubald tritt ein, was er fürchtete. Da er, treu der Forderung Jupiters, seinen Blick von Euridice abgewendet hält, erwachen in ihr Zweifel an seiner Liebe und sie gewinnen eine solche Heftigkeit der Aeußerungsweise, daß Orpheus schließlich nicht widersteht und sich nach ihr umsieht, worauf sie sofort entseelt zu Boden sinkt. Vergebens sucht er sie wieder ins Leben zurückzurufen; mit erneuerter Macht ergreift ihn jetzt wieder der Schmerz über ihren Verlust und da er nunmehr meint, nicht ohne sie leben zu können, will er sich selbst tödten. Da erscheint Amor wieder, entreißt ihm den Dolch, mit dem er sich durchstoßen will, und giebt ihm, da er schon genug für ihn gelitten, die Gattin wieder. Euridice erhebt sich wie aus einem Schlafe und die Gatten umarmen sich in laut ausbrechendem Jubel; darauf verwandelt sich die Scene in einen prächtigen, dem Amor geweihten Tempel. Eine zahlreiche Schaar von Hirten und Hirtinnen strömen herbei, um mit frohen Tänzen die Wiederkehr Euridicens zu feiern und in den, die Liebe feiernden Schlußchor stimmen auch Orpheus, Amor und Euridice ein.

Im Mythos ist der Schluß ein anderer: Orpheus, um zu wissen, daß ihm auch seine Gattin und nicht ein anderer Schatten folgt, wendet sich dem Gebote entgegen um und versetzt damit die Gattin unwiderruflich in das Reich des Todes zurück. Die Aenderung erfolgte wol mehr, um einen, den Zuschauern befriedigenden Schluß zu gewinnen, weniger im Sinne einer höheren Idee.

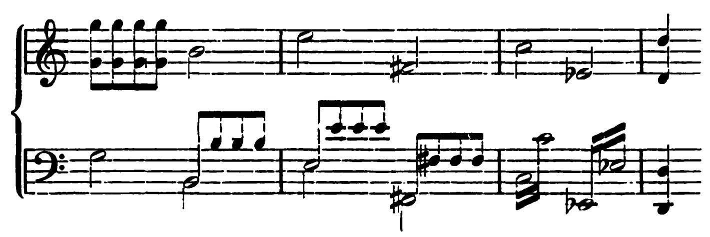
Um wie viel ernster Gluck seine Aufgabe diesmal erfaßte, das beweist schon die Ouverture. Noch haben beide Hauptthemen den etwas spielenden Charakter mit den Vorschlägen, der sie als der Schule Sammartini's angehörend verräth, nicht ganz aufgegeben:



und



aber die Verarbeitung ist doch bei Weitem gewichtiger, als bisher. Der Meister verläßt nicht nur die Form der älteren Sinfonie, die er bisher bei seinen Ouverturen festhielt, sondern auch die der sogenannten französischen Ouverture, er adoptirt vielmehr die Form des sogenannten Sonatensatzes, der den Contrast in einem einzigen Allegrosatze darstellt. Dem beweglichen ersten Theil stellt er einen zweiten, breiter construirten gegenüber und dabei nimmt er zugleich auf Vorgänge der Handlung Bezug. Den ersten Theil der Ouverture zu Orpheus beherrscht allerdings noch vorwiegend die Spielfreudigkeit, welche im Thema liegt, doch schon die rein accordische Gestaltung des sechsten bis zehnten Tactes giebt auch diesem einen ernsteren gewichtigeren Zug. Der zweite Theil aber namentlich in den bedeutsamen Schritten:



soll ganz entschieden an die Katastrophe in der Unterwelt erinnern.

Daß bei alle dem auch Orpheus immer noch auf dem alten Boden erwächst, erweist auch die äußere Einrichtung: die Partie des Orpheus ist der Altstimme zugewiesen und da außer Euridice und Amor (beide natürlich Sopran) keine andere Person selbständig auftritt, so fehlen Männerstimmen unter den Solisten ganz, was bei der italienischen Oper meist der Fall ist.

Die wesentlichste Neuerung auch in der musikalischen Behandlung trifft den Chor. Wir konnten in den bisher betrachteten Opern Glucks nur ganz ausnahmsweise einzelne Chorstellen namhaft machen, die von größerer Bedeutung sind; die Dichter legten bisher wenig Gewicht darauf und der Componist im Allgemeinen eben so wenig. Gleich der erste Trauerchor im Orpheus: „Ah, se intorno a quest'urna funesta", ist eine der bedeutendsten Nummern der ganzen Oper. Die Instrumentaleinleitung führt ganz direct in die Stimmung ein, welche im Chor zum prägnantesten Ausdrucke gelangt. Nur mit dem wiederholten Ruf: „Euridice" betheiligt sich Orpheus an der Todtenfeier. Ebenso großartig wirkend, wie sie von Gluck bisher nur selten erfunden und ausgeführt wurden, sind die Chöre des zweiten Actes. Gleich der erste: „Chi mai dell' Erebo" (Wer ist der Sterbliche?) im düsteren unisono der Singstimmen, begleitet von reich harmonisch geführten Instrumenten, giebt uns ein anschauliches Bild von dem schrecklichen Ort und seinen noch furchtbareren Bewohnern. Der anschließende Tanz und die nunmehr auch gesanglich in der zweiten Hälfte harmonisirte Wiederholung erweitern dann diese Stimmung ganz bedeutsam. Die beiden nachfolgenden Chöre dieser Scene sind dann ebenso treu aus der Situation herauserfunden und schlagfertig wirkend eingeführt. Dagegen ist der Chor: „Vieni a regni" („Komm ins Reich beglückter Schatten"), später mit dem Texte: „Torna o bella" („Aus dem Reiche beglückter Schatten") wiederholt, von herzgewinnender Lieblichkeit. Nicht minder bedeutend sind die Recitative, mit ihrer meist charakteristischen Instrumentalbegleitung. Mit ganz besonderer Feinheit behandelt der Meister beispielsweise die Rufe des Orpheus: „Euridice", die bei jeder Wiederholung anders charakterisirt erscheinen. Zu den Meisterstücken trefflicher Declamation und instrumentaler Illustration

gehört auch das Recitativ: „Voi del regno“ (Grausame Göttin) und mehr noch das: „Che disse“ (Was sprach er) im ersten Act. Das erste Recitativ im dritten Act und noch mehr das anschließende Duett sind zwar hochbedeutsam, aber doch vorwiegend im älteren Stile gehalten. Das gilt auch von einzelnen Arien. Die erste Arie des Orpheus: „Chiamo il mio ben così“ (So klag' ich ihren Tod), ganz in der molodisch-süßen Weise der italienischen Oper ausgeführt, charakterisirt in ihrer knappen Fassung und ihrer milden Trauer recht wol die Stimmung des göttlichen Sängers, und ihre veränderte Wiederholung erhält immer neuen Reiz durch die charakteristischen Recitative, die dazwischen treten. Die kurzen ariosen Sätze: „Mille pene“ (Tausend Qualen) und: „Men tiranne“ (Meine Bitten) sind ganz der Scene entsprechend mehr declamirt als gesungen. Die Arie im zweiten Acte: „Deh! placatevi con me“ (Ach, erbarmt euch meiner) beginnt ganz im Stile der alten Arie, aber sie erhebt sich bald zu großer Leidenschaftlichkeit und das dazwischen erklingende energische: „No“ der Furien giebt dem ganzen Satze seine großartigste Wirkung. Die Arie der Euridice: „Che fiero momento“ (Welch' grausame Wandlung) oder die bekannte Arie des Orpheus: „Che farò senza Euridice“ (Ach, ich habe sie verloren) zeigen am meisten den alten Mechanismus der italienischen Opern-Arie; sie werden aber harmonisch so vertieft, daß sie dramatisch hoch bedeutsam wirken. Durch einen prachtvollen Instrumentalsatz hat Gluck den Eintritt des Orpheus in das Elysium charakterisirt. Er legte der Scene die Aria: „Se povero il ruscello“ aus Ezio zu Grunde. Es ist eine Da Capo-Arie, wir geben sie unter den Musikbeilagen zur Vergleichung. Der Meister behielt sie in ihren Hauptzügen bei, vertiefte und erweiterte sie aber den veränderten Verhältnissen entsprechend, so daß sie uns ein redendes Zeugniß giebt von der Weise, wie er seine veränderten Aufgaben auffaßte. Die unstreitig schwächste Nummer des ganzen Werkes ist die Schlußscene und sie war mit Recht ein Gegenstand der erbitterten Angriffe seiner Gegner. Sie entspricht ganz der Weise der alten Oper, aber entkleidet von dem Schmucke des italienisch verzierten Gesanges wird sie brutal und gewöhnlich; sie scheint auf die große Masse des

nur mit niederen Mitteln zu erregenden Publikums berechnet. So bezeichneten auch die Gegner Glucks diese ganze Scene, die weit herabsteigt von dem hohen Standpunkte, den der Meister sonst mit dieser Oper erklommen hatte.

So war die neue Richtung der Entwickelung der Oper mit Orpheus glänzend ins Leben getreten und hatte auch, wie erwähnt, einen ganz außergewöhnlichen Erfolg gehabt. Im Jahre 1764 wurde sie in Frankfurt am Main, 1769 zu Parma aufgeführt und bald war sie eine Lieblingsoper an allen Orten, in denen sie überhaupt zur Aufführung gelangte. Jac. Ant. Edler von Ghelen übersetzte sie zunächst ins Deutsche; eine bessere Uebersetzung von Professor Eschenburg in Braunschweig bringt Cramers Magazin*), und als sie dann auch 1774 mit französischem Texte in Paris aufgeführt war, beherrschte sie lange Jahre die Bühnen des civilisirten Europa's. Aber auch jetzt noch durfte der Meister dem Banne der alten italienischen Oper, dessen Fesseln er so glänzend gesprengt hatte, nicht ganz sich entziehen. Daß seine Oper „Ezio", welche er 1763 im Dezember in Wien zur Aufführung brachte, nicht erst zu dieser Zeit componirt ist, wie aus einer Notiz des Wiener Diarium**): „Der Ritter von Gluck hat vor kurzem den Ezio, eines der besten Werke des unsterblichen Metastasio, von Neuem in Musik gesetzt", hervorgeht, ist wol als erwiesen anzusehen. Der fleißige und zuverlässige Forscher Moritz Fürstenau weist nach***), daß die Oper „Ezio" von Herrn Christoph Kluck im Jahre 1751 in Leipzig aufgeführt worden war, und es erscheint das um so eher glaublich, als die Oper einen großen Theil der Nummern aus der dänischen „Tetide" entlehnt. Nimmermehr aber würde Gluck, nachdem die Musik zu der Arie: „Se povero il ruscello" im Orpheus so treffende Anwendung gefunden hatte, sie dann noch unmittelbar darauf in Ezio aufgenommen haben.

Im Januar 1764 gelangte dann seine komische Operette: „La rencontre imprévue" auf der Hofbühne zur Aufführung; sie fand

---

*) Jahrgang 1784, S. 485 ff.
**) Jahrgang 1764, Nr. 2.
***) Dresdener Journal (29. April 1856).

später auch in deutscher Uebersetzung unter dem Titel: „Die unvermuthete Zusammenkunft oder der Pilgrim von Mekka" weite Verbreitung.

Die für den 3. April 1764 festgesetzte, in Frankfurt a. M. erfolgende Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König führte auch unsern Meister dahin, da er mit Leitung der Musikaufführung betraut war. Nach seiner Rückkehr erhielt er ein Geschenk von 300 Stück Ducaten.

Die Direction der Hofoper hatte er bereits an den Kapellmeister Florian Gaßmann abgegeben, doch schrieb er noch zwei italienische Opern nach Dichtungen von Metastasio im Allerhöchsten Auftrage: „Il Parnasso confuso" zur Vermählungsfeier des römischen Königs Joseph II. mit der Prinzessin Maria Josepha von Bayern, die am 21. Januar 1765 stattfand, und „La Corona" für die Namensfeier des Kaisers Franz. Jene wurde am 23. Januar 1765 in den inneren Gemächern des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn von den Erzherzoginnen von Oesterreich: Maria Elisabetha, Marianna Amalia (nachherige Herzogin von Parma), Maria Josepha (nachherige Königin von Sicilien) und Maria Carolina (später Königin von Neapel) in Gegenwart des Kaisers und der Kaiserin aufgeführt; der Erzherzog Joseph spielte die Clavierbegleitung. Die Oper „La Corona" sollte in derselben Weise von den genannten Erzherzoginnen ausgeführt werden, allein der Tod des Kaisers, der am 18. August erfolgte, verhinderte die Aufführung.

Mittlerweile hatte Calsabigi für Gluck den Text zu jener zweiten Oper geschrieben, mit welcher die angestrebte Reform noch glänzender in die Erscheinung treten sollte: „Alceste".

Der Stoff ist bekanntlich dem Euripides entlehnt, aber von Calsabigi etwas abweichend behandelt worden. Nach Euripides ist Admetus, König zu Pherä, in Thessalien schwer erkrankt und sieht seine Todesstunde herannahen. Da erwirkt ihm Apollo, der, als er aus dem Olymp verbannt worden war, bei ihm Aufnahme gefunden hatte, von den Moiren die Gnade, daß er vom Tode befreit sein solle, wenn in der Todesstunde ein Anderer es übernehme, für ihn zu sterben. Da Ad-

mets bejahrte Eltern sich weigern, für den Sohn zu sterben, so tritt die Gattin, Alceste, die Tochter des Pelias ein, die Admet einst mit Hülfe des Apollon erworben, und geht für den Gatten in den Tod. Allein Herakles ringt sie dem Hades wieder ab und führt sie dem Gatten zurück. Calsabigi hat den Schluß insofern geändert, als er an Stelle des Herkules den herrlichen Gott Apollon setzt, der Alceste dem Hades entreißt und dem genesenen Gatten wieder zuführt.

Die Bearbeitung, welche dieser an und für sich ergreifende und dramatisch bedeutsame Stoff durch Calsabigi erfuhr, war namentlich darauf gerichtet, die Gefühlsmomente in großen plastischen Bildern zu gestalten, durch welche die Musik in ausgebreitetem Umfange zur Mitwirkung nothwendig wurde.

Der erste Act führt uns vor das Haus des Königs zu Pherä, vor welchem das Volk in banger Erwartung versammelt ist, um Bericht über das Befinden des schwer kranken Königs zu erhalten. Es ertönt ein Trompetensignal und der Herold erscheint mit der Trauerkunde, daß keine Hoffnung mehr vorhanden sei, das Leben des geliebten Königs zu retten. Lauter erschallen hierauf die Klagen des Volkes und nach dem Gebrauche der Zeit giebt dies in einer Pantomime seinen Gefühlen weiteren Ausdruck. Evander, der Vertraute des Königs, fordert das Volk auf zum Tempel zu gehen und das Orakel zu befragen. Da tritt auch Alceste mit ihren Kindern aus den sich öffnenden Pforten des Palastes mit großem, feierlichem Gefolge und in einem Doppelchore giebt das Volk seinen gemischten Gefühlen beim Anblicke der edlen Königin und der Kinder und dem Gedanken an den sterbenden König Ausdruck. Und da auch die Königin das Volk auffordert, zum Tempel zu gehen und die Götter um Hülfe anzuflehen, so vereinigt sich dies in dem Rufe „zum Tempel!“ und unter heftigen Klagen bewegt sich der ganze Haufe dorthin.

Die Scene verwandelt sich in den Tempel Apollons. Im feierlichen Aufzuge, unter sanfter Musik tritt der Oberpriester ein, und nachdem der ganze Zug den Altar mit dem Bilde des Gottes ehrfurchtsvoll umkreist hat, stimmen die Priester ihren ernsten Wechselgesang an, in welchem sie den Gott um Rettung für den König anflehen. Da er-

scheint auch Alceste mit den Kindern, begleitet von ihrem Gefolge und dem nachdringenden Volke. Auf ihr inniges Gebet verkündet ihr der Oberpriester, daß der Gott sich ihrem Flehen gnädig erweise; der Lichtstreif um das Götterbild, wie das Erzittern des Altars verkünde seine Nähe. Er gebietet Schweigen und bittet Alceste, das Zeichen ihrer königlichen Würde abzulegen und ihre Stirn zur Erde zu beugen, zu hören und zu zittern, und darauf verkündet das Orakel: „Der König stirbt, wenn nicht ein Anderer für ihn stirbt." Alles ist entsetzt über diese Kunde, Schrecken und Furcht ergreift Priester und Volk und mit dem Rufe: „Fliehet die Stätte des Grauens!" drängen alle nach dem Ausgange. Alceste ist mit den Kindern allein geblieben; auch sie ist tief erschüttert von dem grausamen Spruche der Götter, aber bald dämmert in ihrer hohen Seele der heroische Entschluß auf, für ihren Gatten zu sterben. Evander und Ismene erscheinen mit der traurigen Kunde, daß Admet seinem Ende nahe sei und nach den Kindern und ihr, deren Namen immer auf seinen Lippen schwebe, verlange. Alceste entfernt sich mit den Kindern und um die beiden Vertrauten des Königspaares Ismene und Evander sammeln sich allmälig wieder Priester und Volk mit der Frage: „Ob Jemand sich als Opfer gefunden?" Aber keiner hat das Herz, es selber zu sein; damit schließt der erste Act.

Der zweite spielt zunächst in dem, den Gottheiten der Unterwelt geweihten dichten Walde bei Pherä. Durch die tiefe Nacht tritt Alceste ein, gefolgt von Ismene, die sie vergebens zurückzuhalten bemüht ist; Alceste ist unerschütterlich in ihrem Entschlusse und so folgt Ismene endlich ihrem Befehle und läßt sie allein. Wol empfindet sie Angst und Grauen, allein muthvoll erhebt sie sich und ruft den Gebieter der Schatten; Thanatos (der Tod) fragt nach ihrem Begehr; im Innersten erbebend erwidert sie: „Wer spricht? Was antworte ich?" und als sie seine übermenschliche Gestalt erblickt, da möchte sie tödtlich erschreckt entfliehen; zudem mahnen sie unterirdische Stimmen, abzulassen von ihrem Vorhaben; aber da tritt das Bild des Gatten in ihre Seele und ihr Entschluß steht unwiderruflich fest, dem Rufe des alten Steuermanns auf dem Todesstrome zu folgen, bittet aber zuvor, noch von ihren

Kindern Abschied zu nehmen, was ihr gewährt wird. Begleitet von einer durch die Unterirdischen ausgeführten Pantomime geht sie ab.

Die Scene verwandelt sich in eine Halle der Königsburg, in welcher Freunde des Königlichen Hauses und die Dienerschaft versammelt sind, um die erfolgende Genesung des Königs zu feiern. Jetzt erst erfährt dieser von dem Spruche des Orakels und daß er seine Genesung nur einer Opferthat zu danken habe; ohne zu ahnen, daß seine eigene Gattin diese vollbracht, zürnt er den Göttern ob ihrer Grausamkeit. Als dann Alceste erscheint, ist er erstaunt, daß diese nicht mindestens die gleiche, ungetrübte Freude über seine Genesung zeige, und hart bedrängt von ihm, erklärt sie ihm Alles, wodurch er natürlich in verzweiflungsvolle Trauer versetzt wird. Um solchen Preis will er sein Leben nicht gewinnen, und doch ist es nicht zu ändern. Er eilt zum Tempel, von Neuem das Orakel zu befragen, aber schon fühlt Alceste, daß ihr Ende naht; Ismene und der Chor beginnen wieder herzzerreißende Klagegesänge — Alceste aber richtet ihr Gebet an Vesta, die schützende Göttin und nimmt Abschied, der ihr natürlich schwerer wird, als die Kinder zu ihr geführt werden; unter den erneuerten Klagen des Chors schließt der zweite Act.

Der dritte Act führt uns in die Vorhalle mit der Aussicht nach der Stadt. Der König hat das Orakel noch einmal befragen lassen und Evander bringt ihm eben die Schreckensnachricht, daß Alcestens Opfer nicht zurückgenommen werden kann. Diese naht mit den Kindern und der sie stützenden Ismene, um ihm das letzte Lebewohl zu sagen. Aber schon erscheinen auch mit furchtbarem Geschrei die schrecklichen Todesboten, die ganze Scene füllend und mit Finsterniß überziehend. Vergebens bietet sich Admet zum Opfer für Alceste, mit dem Rufe: „Ich sterbe", sinkt sie im Kreise der Unterirdischen nieder und wird von diesen weggetragen; lange noch tönt ihr der Klagegesang des Chors nach, in den dann auch Ismene und Evander einstimmen. Admet aber, von wilder Verzweiflung gepackt, will sich selbst tödten, er ringt mit seiner Umgebung, die ihn daran zu verhindern und zu entwaffnen sucht. Da erscheint der rettende Gott Apollon, auf einer Lichtwolke

heranschwebend, mit Alceste, die er dem Tode entrissen, um sie wieder mit dem Gatten zu vereinigen.

Einen Stoff mit einem gleich tiefen und erschütternden Gemüthsinhalt hatte Gluck bisher noch nicht zu bearbeiten, selbst Orpheus nicht ausgenommen; sein Genius richtete sich aber auch noch zu erhabenerer Größe empor, wie an jenem.

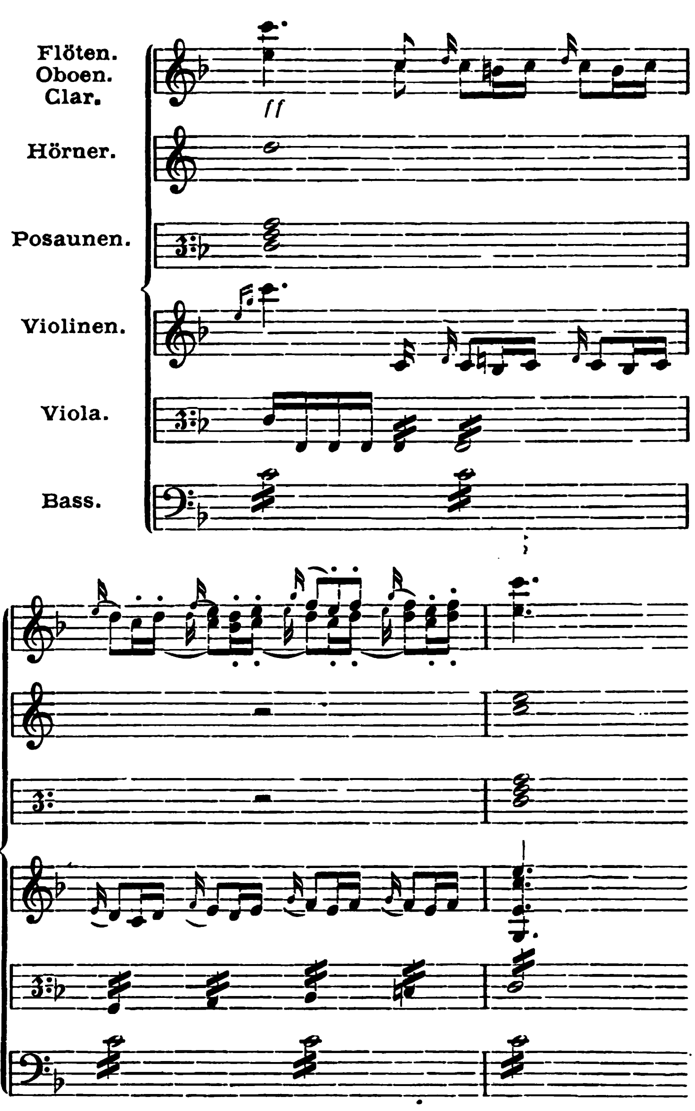
Die Einleitung, die er treffend mit Intrata bezeichnet, ist wieder schon ein beredtes Zeugniß dafür. Noch in der zu Orpheus erkannten wir in der Bildung der Motive die spielende Weise der alten italienischen Oper von Einfluß. Die Ouverture zu Alceste ist der erste ernste Orchesterprolog, der geschrieben wurde. Jetzt bedarf der Meister aber auch des ganzen Orchesters, nicht Flöten oder Oboen oder Clarinetten, sondern diese Instrumente vereint, und daneben auch Posaunen. Die erste Einführung und wiederholte Angabe des D-moll-Dreiklanges führt direct in die Stimmung hinein, in welcher die ersten Scenen aufzunehmen sind. Darauf entwickelt sich ein aus mehreren Motiven zusammengesetztes Präludium, das diese Stimmung weiter verfolgt. An die Stelle des leichten Tonspieles, das sich schablonenmäßig bisher abspann, ist die ernste Arbeit eines denkenden Meisters getreten. Die nichtssagenden, tändelnden Motive der alten Oper sind tief bedeutsamen, inhaltreichen Gedanken gewichen, und wenn diese früher nur leicht und lose verknüpft wurden, so begegnen wir in dieser Einleitung zu Alceste schon einer gewissen streng dialektischen Entwickelung und diese erfolgt zugleich mehr orchestral als früher. Die Wirkung durch den Contrast, welche die sogenannte Sinfonie und auch noch die französische Ouverture in weitschweifiger Weise dadurch erreichte, daß sie verschiedene Sätze einander entgegenstellte, wird in der neueren Ouverture in einem Satze, durch Entgegenstellung contrastirender Motive und dadurch ungleich wirksamer erreicht. Diese Contraste treten allerdings in der Einleitung zu Alceste noch weniger scharf heraus und daher gewinnt sie mehr den Charakter des Präludiums, das zunächst direct in die erste Scene der Oper einführt, in welche sie auch überleitet. Aber diese entspricht zugleich der Grundstimmung des ganzen Werkes. Die Einleitung soll hier eben

nur die Voraussetzungen erledigen, unter denen die ersten Scenen der Oper aufgenommen werden sollen. Dabei ist selbst hier anzunehmen, daß das zweite Motiv mit seiner Einleitung:





durch das liebliche Bild der klagenden Alceste erzeugt ist, und das dritte:



ihre heroische That charakterisirt.

So wird die Ouverture allmälig das, was sie sein soll, ein Orchesterprolog.

Ein bedeutsamer Fortschritt zeigt sich dann zunächst in den Chören. An Stelle der mehr arienmäßigen Behandlung desselben ist jetzt die knappere des Chorliedes getreten, die dem dramatischen Fortgang natürlich besser entspricht. Die Chöre der ersten Scene erhalten noch dadurch größere dramatische Wirkung, daß die Solostimmen Ismene, Evander und auch Alceste dazwischen treten und daß der Chor an den bereits erwähnten Stellen in zwei Chöre geschieden wird. Unter Mitwirkung des so geführten Chors gewinnt namentlich die Tempelscene großartige Erhabenheit. Ein Stück von fast naivem Charakter ist der Priestermarsch:



Darnach wirkt die nachfolgende Scene um so erschütternder. Hörner, Posaunen und Fagotte begleiten mit weithin schallenden Accorden den kurzen Spruch des Oberpriester, welchen dann der Chor in machtvollster Weise aufnimmt, und beide führen ihn in immer gesteigerter Heftigkeit weiter, bis Alceste erscheint, die ihre heißen Gebete mit denen der Priester verbindet. Das dann folgende Recitativ, in welchem der Oberpriester die Nähe des Gottes ankündigt, ist entschieden der größte derartige Satz, der bis dahin geschrieben wurde. Das Unisono der Streichinstrumente, das mehrmals wiederkehrt,



verkündet den Eintritt des großen Ereignisses. Die Nähe des Gottes, wie der Glanz sein Bild verklärt, wie der Altar strahlt, der Grund des Tempels erschüttert wird und der heilige Dreifuß zittert, malt der Meister mit den prächtigsten Farben, so daß dann wieder der Orakelspruch ganz besonders ergreifend wirkt:


Oboe et Clar.
Trom-bani.
Violine I. II.
Viola.
L'Oracle.
B. et C.
Il Re mor-
rà
s'altri per lui non



Der erschütternde Eindruck, den diese Verkündigung auf die im Tempel weilende Menge macht, ist wieder auch im Orchester meisterhaft dargestellt. Die Bewegung ergreift erst, wie oben noch angegeben, die Streichinstrumente und geht dann auch auf die anderen Instrumente und den Chor über, der darauf in abgebrochenen Rufen mit seinem „Fuggiamo" in eiliger Flucht davonstürzt. Nicht minder treu ist aber auch die Scene geschildert, als er nach dem ergreifenden Monolog der Alceste, in welchem sie sich zu der heldenmüthigen Opferthat entschließt, wieder zurückkehrt. So gehört dieser Act entschieden zum Bedeutendsten mit, was je auf diesem Gebiete geschaffen wurde. Nur die Arien stehen noch nicht auf der gleichen Höhe. Sie sind zwar noch knapper gehalten als die im Orpheus, aber sie haben auch an Reichhaltigkeit des Ausdruckes verloren. Gluck hat die breite behagliche Weise, mit welcher die italienische Oper eine Stimmung festhält, auf-

gegeben, aber die neue, nur aus den gewaltigsten Gefühlsaccenten zusammengesetzte Form noch nicht zu voller Herrschaft gewonnen. Die Gegner hatten daher wol Grund, ihm nach dieser Seite einen gewissen Grad von Dürftigkeit des Ausdruckes vorzuwerfen. Das gilt gleich von der ersten Arie der Alceste: „Io non chiedo eterni Dei" die sogar noch mit einer gewissen Weitschweifigkeit behaftet ist.

Das gilt in noch erhöhtem Maße von der Arie der Ismene im zweiten Acte: „Parto ma sento, o Dio" und selbst von der berühmten B-dur-Arie der Alceste. Um so gewaltiger ist wieder in dieser Scene die Anrufung des Todesgottes und seine Antwort, wie der weitere Verlauf der Unterhandlung mit den Unterirdischen ausgeführt. Der Meister hat mit dieser ganzen Scene das Vorbild geschaffen zu den verwandten im „Idomenäus", im „Don Juan" und in der „Zauberflöte". Damit ist der letzte Höhepunkt der Oper erreicht; der weitere Verlauf der Handlung regt den Genius nur noch einmal tiefer an — in dem Duett der Alceste mit dem Gatten. — Das Uebrige wird wieder mehr conventionell behandelt, im Sinne der alten Oper. Das Duett wie die Recitative zeigen noch manch fein empfundenen und genial ausgeführten Moment, aber im Allgemeinen gewinnen sie eine Breite, die der neuen Anschauung der Form der Oper nicht mehr entspricht. Besonders anziehend ist die instrumentale Schilderung der Vorbereitung Alceste's zum Tode und das allmälige Herannahen desselben. Auch der Abschied von den Kindern zeigt noch ergreifende Züge und ebenso die große Schluß-Arie der Alceste, aber sie lassen doch auch erkennen, daß der Dichter noch nicht ganz den Bann der italienischen Oper gebrochen hatte und daß er auch den Componisten wieder unter ihn zwang.

Die Klagen Admet's, Alceste's Scheideworte, ihr Hingang unter dem sichtbaren Geleite der Todesgötter und unter dem, auch durch das Orchester dargestellten Sturm, die wiederholten Klagen des Volkes, die Verzweiflung Admet's und die Rückkehr der Alceste mit Apollon sind die wieder trefflich ausgeführten Bilder des dritten Acts.

Die Oper wurde in Wien am 16. Dezember 1767 zum ersten Male auf dem Theater nächst der Burg, in Gegenwart des Kaisers

aufgeführt und der Erfolg war wiederum ein ganz außergewöhnlicher, wenn auch, wie das nicht anders zu erwarten war, zum Theil mit großer Heftigkeit gegnerische Stimmen laut wurden.

Sonnenfels *) schreibt darüber:

„Ich befinde mich im Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Castraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz! Mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden!"

Werfen wir noch einen Blick über das ganze Werk, so ersehen wir, daß die einzelnen Scenen als solche mit eben so hoher Meisterschaft wie feinem Verständniß für die dramatische Wirkung ausgeführt sind. Die Recitative erheben sich durchweg zu gewaltigem Ausdrucke und ihre instrumentale Begleitung ist unermüdlich thätig, sie näher zu erläutern; dasselbe gilt von den Chören, aber nur zum Theil von den Arien, und darauf beruht der Mangel einer schärferen Charakteristik der einzelnen handelnden Personen, wie sie die neue Oper verlangt. In Bezug auf die Arie steht der Meister noch zu sehr auf dem Boden der älteren Anschauung; wenn er auch nicht mehr ihren Schematismus beibehält, so doch immer noch die unbestimmte Art des Ausdruckes. Seine Arienmelodien sind noch nicht, wie seine Recitative gesteigerte Sprachaccente, zum kunstvollen Bau zusammengefügt, so daß sie gewissermaßen aus der Sprachmelodie hervortreiben, sondern sie verdanken ihre eigenthümliche Gestaltung immer noch dem Bestreben, jenen melodischen Reiz zu entfalten, aus dem die italienische Arie hervorging. Gerade aber in jener, aus der Sprachmelodie hervortreibenden Melodie gewinnt die Arie ihren specifischen Inhalt und wird dann das wirksamste Mittel für die treffendste Charakteristik der handelnden Personen. Die Arien der Alceste unterscheiden sich von denen der übrigen Personen kaum durch einen größeren Ernst; von denen der Anderen aber, der Ismene, des Admet oder Evander höchstens nur durch die veränderten Situationen. Noch sind die Personen nicht zu Individualitäten

*) Bericht über die Wienerische Schaubühne. Wien 1768.

geworden, die nicht nur durch die veränderte Situation, sondern an sich einen unterschiedenen Ausdruck gewinnen müssen. Diesen letzten Schritt zur Vollendung seiner Mission sollte der Meister erst in der „Iphigenie in Aulis“ thun. Dazu aber bildete ein anderes Werk, das er in der Zwischenzeit schrieb, eine Uebergangsstufe „Paride ed Helena“, ein Stoff, der allerdings eine schärfere Charakteristik herausforderte und auch erleichterte.

Wie aus einem Briefe des Componisten, der im Februar 1773 im Mercur de France veröffentlicht wurde, hervorgeht, hatte wiederum Calsabigi den hinlänglich bekannten Stoff für die Oper bearbeitet. Er beschränkte sich hierbei einfach auf die Werbung und die schließliche Entführung der Helena.

Im ersten Act erscheint Paris nur in Liebe versenkt zu Helena, von der er sehnsüchtig Botschaft erwartet. Bevor sie noch eintrifft, kommt im spartanischen Gewande Amor unter dem Namen Erast und auf seine Frage erklärt ihm Paris, daß er nach Sparta gekommen sei, um Helena, der Königin zu huldigen; Erast sichert ihm seinen Beistand zu und entfernt sich; mit der Ordnung der für die Königin bestimmten Geschenke schließt der Act.

Der zweite Act bringt nicht viel mehr an Handlung. Er spielt im Thronsaale der, des Paris harrenden Königin, welcher Erast eine lebhafte Schilderung der Reize des Trojaners giebt. Dieser erscheint und bringt ihr seine Huldigung dar, welche aber die Königin bescheiden ablehnt, worauf sie ihn schließlich verläßt.

Erst der dritte Act zeigt eine Spur von Handlung. Im Hofe des Palastes findet den Freunden zu Ehren ein Fest statt, bei welchem die Athleten Kampfspiele ausführen. Als Helena dann, um die süßen Weisen Asiens kennen zu lernen, ein Lied von Paris verlangt, besingt dieser die Liebe und Helena merkt, daß der Gesang an sie gerichtet ist, was auch Erast bestätigt; deshalb will sie sich entfernen, und setzt Paris in die höchste Aufregung. Er sagt ihr, daß er sie liebe, aber sie weist ihn entschieden zurück, gebietet ihm abzureisen und entfernt sich.

Im vierten Act erfahren wir von neuen Versuchen, die Paris macht, um Helena zu gewinnen, aber erst im fünften bringt ihn

Eraſt durch Liſt zum Ziele. Er redet der Königin vor, daß Paris abzureiſen und in die Heimath zurückzukehren entſchloſſen ſei. Dies läßt die Liebe zu Paris in ihr hell auflodern und als er dann eintrifft, iſt ſie zwar erzürnt über die Liſt, die ihr das Geſtändniß entlockte, aber da ſich Eraſt als Amor zu erkennen giebt, verbindet ſie ſich mit dem Geliebten und fährt mit ihm in die neue Heimath.

Man ſieht aus dieſer flüchtigen Skizze, daß der Stoff dem Meiſter keine neuen Aufgaben bot, ja nicht entfernt ſo reiche Gelegenheit gab, die verſchiedenſten Stimmungen auszutönen, wie die vorerwähnten; aber die wenigen zeigten ſich ſchärfer geſchieden. Schon die unterſchiedenen Nationalitäten machten eine abweichende Charakteriſtik nothwendig. In Paris verkörpert ſich phrygiſche Weichheit, während der Helena mehr ſpartaniſche Strenge eigen iſt, und dieſelben Gegenſätze treten auch vielfach an anderen Orten im Verlaufe des ganzen Werkes heraus. Schon in der Einleitung machen ſie ſich geltend. Gluck hat wieder die Sinfonieform gewählt; der erſte Satz mit vollem Orcheſter — Pauken und Trompeten fehlen nicht — iſt der directe Gegenſatz vom zweiten, weich und zaghaft erſcheint er, während der erſte faſt pomphaft glänzend ſich entfaltet; der dritte Satz iſt dann wie ein Triumphlied über den glücklichen Ausgang geſungen; als ſolches wird er auch am Schluſſe der Oper verwendet. Auch der zweite Satz und die Ueberleitung klingen in einzelnen Stellen der Oper wieder, ſo daß dieſe Einleitung ganz direct mit der Handlung in Beziehung gebracht wird.

Daß Gluck ſich dieſes Gegenſatzes vollſtändig bewußt war, geht aus der Zueignungsſchrift an den Herzog von Braganza hervor, welche der Partitur von Paride ed Helena vorgedruckt iſt:

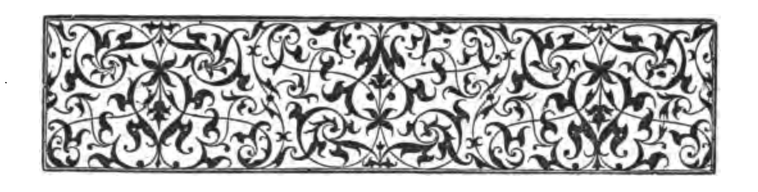
„Eure Hoheit," heißt es hier, „werden das Drama „Paris" bereits geleſen und dabei bemerkt haben, daß es der Einbildungskraft des Conſetzers jene ſtarken Leidenſchaften, jene großartigen Gemälde, jene tragiſchen Situationen nicht darbietet, welche in der „Alceſte" die Gemüther der Zuſchauer erſchüttern und zu ernſten Affecten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieſelbe Kraft und Stärke in der Muſik eben ſo wenig erwarten, als man in einem, in hellem Lichte gemalten Bilde weder dieſelbe Kraft des Halbdunkels, noch dieſelben grellen Gegen-

sätze fordern würde, die der Maler nur bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihm zur Wahl eines beschränkten Lichtes allein Raum gewährt. In der „Alceste“ handelt es sich um ein Weib, das nahe daran ist, ihren Gemahl zu verlieren, den zu retten sie Muth genug besitzt, um unter den schwarzen Schatten der Nacht in einem schauerlichen Haine die Geister der Unterwelt heraufzubeschwören, und die noch in ihrem letzten Todeskampfe für das Schicksal ihrer Kinder zittern und von einem angebeteten Gatten sich jedoch gewaltsam trennen muß. In „Paris“ handelt es sich um einen blühenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu erfinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des phrygischen und spartanischen Volksstammes fand, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinne des einen den zarten und weichen des anderen gegenüberstellte. Darum glaubte ich, daß der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Declamation vertritt, in der Helena die ihrer Nation angeborene Rauheit nachahmen müsse; ebenso dachte ich, daß, weil ich diesen Charakter in der Musik festzuhalten suchte, man mir es nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe.“

Es wird nicht nöthig sein, das Werk in seinen Einzelheiten näher zu betrachten, da wir nur zu Wiederholungen veranlaßt werden würden. Gluck hatte damit die letzte Erinnerung an seine alte Thätigkeit auf dem Gebiete der italienischen Oper getilgt; er deutet jetzt in seinen Arien nicht nur die Situation leicht und oberflächlich an, sondern er schuf sie zugleich aus der Eigenthümlichkeit seiner handelnden Personen heraus, so daß diese mit der Situation in ihrer ganzen Besonderheit zum Bewußtsein kommen. Die Personen werden dadurch zu bestimmten Charakteren, die sicher erkennbar heraustreten aus der schattenhaften Existenz der italienischen Oper, zu wirklich denkenden und bewußt handelnden Individuen, die uns deshalb aber auch ganz anders, mit viel unwiderstehlicherer Gewalt selbstthätig, mitleidend und mitempfindend machen. Darauf aber beruht es auch, daß Paride ed

Helena nicht den Erfolg hatte, wie die vorerwähnten beiden Opern. Zum Theil nur verschuldet es der wenig Interesse erregende Text; für die große Masse ist eine so fein psychologische Entwickelung, wie sie der Meister hier bietet, wenig anregend, und die einzelnen Momente derselben in so großen, mächtig ergreifenden Bildern zusammenzufassen, wie sie die vorerwähnten Opern, wenn auch in anderer Art, zeigen, das vermochte er hier noch nicht. In Paride ed Helena fehlen die Höhepunkte, nach denen die einzelnen feinen Züge hindrängen und nach denen sie sich abstufen. Daß der Meister unbeschadet der feinsten Charakterisirung der einzelnen Personen und Momente diese Concentrirung in einzelnen Hauptmomenten in den beiden „Iphigenien" und in „Armide" gewann, giebt diesen Opern bei höchstem Kunstwerthe zugleich ihre durchschlagendere Wirkung.





Siebentes Kapitel.

Auf dem Gipfel der Entwickelung.

Mit den drei letztbesprochenen Opern: „Orfeus", „Alceste" und „Paride ed Helena" war die neue Form der Oper herrlich und glänzend in die Erscheinung getreten; zugleich aber hatte Gluck auch ihre theoretische Begründung versucht, und zwar zuerst in der Zueignungsschrift, mit welcher er die Partitur der „Alceste" dem Großherzoge von Toscana widmete, und dann wiederum in der anderen, an den Herzog von Braganza, die er der Partitur von: „Paride ed Helena" voransetzte. Sie sind beide so oft veröffentlicht worden, daß dies hier nicht mehr nothwendig erscheint. Die erste giebt in klaren Zügen die Hauptgrundsätze, welche den Meister bei der „Alceste" leiteten; er bezeichnet als seine Absicht, alle jene Mißbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzugroße Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt hätten, sorgfältig zu vermeiden. „Ich suchte," heißt es wörtlich weiter, „daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. — Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialoges zu unterbrechen und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, oder plötzlich mitten

in einer Phrase bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit einer schönen Stimme zeigen könne, oder abwarten müsse, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaube ich nicht, über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweg gehen zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht der leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmäßig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; eben so wenig erlaubte ich mir, die Arie dort zu schließen, wo der Sinn nicht schließt, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können.

„Genug, ich wollte alle jene Mißbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon lange vergebens kämpfen."

„Ich bin der Meinung, daß die Ouverture den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten soll, daß die Instrumente immer nur im Verhältniß mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen, und daß man vermeiden soll, im Dialoge einen zu großen Zwischenraum zwischen dem Recitativ und der Arie zu lassen, um nicht dem Sinne entgegen die Periode zu unterbrechen, und den Gesang und das Feuer der Scene am unrechten Orte zu stören."

„Ferner glaubte ich, einen großen Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen; daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken; ich habe niemals auf Erfindung eines neuen Gedankens irgend einen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdrucke angemessen war. Endlich glaubte ich zu Gunsten des Effectes selbst die Regel opfern zu müssen."

„Das sind die Grundsätze, die mich geleitet haben! Glücklicherweise entsprach die Dichtung meinem Vorhaben aufs Herrlichste."

Die zweite Zueignungsschrift zur „Paride ed Helena" ist mehr eine Rechtfertigungsschrift, in welcher er sich gegen die heftigen Angriffe, die er von einzelnen Seiten zu erdulden hatte, vertheidigt. Die Hauptstelle, Paris und Helena betreffend, theilten wir bereits mit.

Wie klar und sicher somit Gluck das Ziel seiner ferneren Thätigkeit ins Auge gefaßt hatte, so mußte er doch noch einmal wieder zurück auf die alte Bahn. Im Jahre 1769 erhielt er den Auftrag, für die Feier zur Vermählung des königl. Infanten Don Ferdinand Ludwig Philipp Joseph mit Maria Amalia, Erzherzogin von Oesterreich, die Festmusik zu schreiben. Diese Feierlichkeiten begannen am 27. Juni in Wien und erreichten erst nach einer langen Reise des Brautpaares durch Tirol und Oberitalien in Parma am 24. August ihr Ende. Die dazu von Gluck componirten Stücke sind: „Le Feste d'Apollo", ferner „L'atto di Bauci e Filemone" und „L'atto d'Aristeo" und „L'atto d'Orfeo". Das letztere Stück bestand aus sieben Scenen seiner Oper Orpheus. Mit dieser stieß Gluck in Parma auf heftigen Widerstand. In Italien konnte man nicht begreifen, daß ein Anderer als Metastasio einen Operntext schreiben könne, zudem erklärten sich auch die Sänger gegen Gluck; Millico, der die Rolle des Orpheus singen mußte, soll geweint haben aus Befürchtung, daß er dabei seinen Ruf aufs Spiel setze. Gluck besiegte indeß auch diese Schwierigkeiten und die Oper hatte einen entschiedenen Erfolg.

Daß trotz alledem auch selbst in Wien Gluck noch heftige und einflußreiche Gegner fand, berichtet der bekannte englische Musikschriftsteller Dr. Burney, der 1772 im August nach Wien kam und sich mit den Musikverhältnissen Wiens eingehend beschäftigte. Er erwähnt ausdrücklich*), daß damals zwei musikalische Parteien einander gegenüber standen; an der Spitze der einen Metastasio und Hasse, an der der anderen Calzabigi und Gluck. Da sich aber bei diesem immer mehr die Unzulänglichkeit der italienischen Oper herausstellte, so war es natürlich, daß er sein Auge immer bestimmter dorthin richtete, woher ihm im Grunde der Hauptanstoß für seine neue Weise der Operndichtung gekommen war — nach Frankreich. Wieder fand er einen Dichter, der auf seine Intentionen mit Bereitwilligkeit und Verständniß einging: Bailly du Rollet, damals Attaché der französischen Gesandtschaft am Wiener Hofe. Im Einverständnisse mit dem Tondichter bearbeitete dieser

*) Tagebuch einer musikalischen Reise.

Racine's „Iphigénie en Aulide“ und Gluck ging sofort mit solchem Feuereifer an die Composition, daß er bald dem Dichter und später auch dem kaiserlichen Hofe und anderen Kennern und Kunstfreunden einzelne Scenen vorführen konnte. Der Dichter war davon so entzückt, daß er sofort an D'Auvergne, einen der Directoren der großen Oper in Paris, unterm 1. August 1772 schrieb und ihm den Vorschlag machte, zu veranlassen, daß Gluck seine neue Oper der Königl. Akademie zur ersten Aufführung überließe. D'Auvergne antwortete nicht, sondern veröffentlichte den Brief Bailly's im Octoberhefte des Mercure de France, und da die Entscheidung dieser Angelegenheit sich in die Länge zog, so schrieb Gluck im Februar 1773 an den Redacteur des Mercure einen Brief, der ebenfalls in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurde, in welchem er offen bekennt, wie sehr er es wünschte, seine Oper für die Pariser Bühne schreiben zu dürfen. Durch D'Auvergne veranlaßt sandte Bailly den ersten Act der „Iphigenie“ ein, nach dessen Durchsicht er die Antwort von D'Auvergne erhielt: „Wenn der Ritter Gluck sich verbindlich machen wolle, der Pariser Akademie der Musik sechs solche Opern zu liefern, so sei er der Erste, der sich für die Aufführung interessire, ohne dieses aber nicht, denn eine solche Oper schlüge alle bisherigen französischen Opern nieder.“

So wäre Gluck wol nimmer zum Ziele gekommen, wenn er nicht an der Tochter der Kaiserin Maria Theresia, der unglücklichen Dauphine Marie Antoinette, die einst seine Schülerin gewesen war, eine Schützerin gefunden hätte. Diese beseitigte alle Schwierigkeiten, veranlaßte, daß den Directoren der Akademie die nöthigen Befehle ertheilt wurden, und lud Gluck ein, nach Paris zu kommen, um seine Oper einzustudiren.

Im Spätsommer des Jahres 1773 ging Gluck denn auch mit der Partitur der „Iphigénie en Aulide“ nach Paris. Um seine Erlebnisse dort ganz zu verstehen, wird es nothwendig sein, das Werk, das er den Parisern brachte, vorher etwas eingehender zu betrachten.

Einer besondern Darlegung des Stoffes sind wir enthoben, da er allgemein als bekannt vorausgesetzt werden darf.

Man faßt die Bedeutung der Gluckschen Reform der Oper viel zu einseitig, wenn man nur auf die Vortrefflichkeit seiner Declamation,

auf die tiefere psychologische Wahrheit des Wortausdruckes, die er erreichte, hinweist. Durch sie wird wol die Verständlichkeit und Lebendigkeit des, die Handlung motivirenden Dialoges gefördert, allein das ist bereits bei Lully und in noch erhöhterem Grade bei Rameau als ihr Hauptstreben zu erkennen, und Gluck hat sich entschieden beiden Meistern darin nur angeschlossen. Allein damit ist im Grunde noch wenig gewonnen, der eigentliche Nerv der Handlung, die substantielle Empfindung, wird dadurch noch wenig berührt. Die den dramatischen Verlauf bedingenden psychologischen Prozesse kommen doch erst in den vollständig ausgeprägten Musikformen zu sinnlich gegenwärtiger Erscheinung, und das ist Glucks ungleich höhere Bedeutung, daß er die lyrische Empfindung, auf ihre Pointen zusammengefaßt im engsten Anschlusse an das Werk, aber doch in selbständig sich abrundenden Tonformen zu zwingendem Ausdrucke bringt, und diese Fähigkeit hatte er sich durch seine Thätigkeit für die italienische Oper angeeignet. Dort ist Alles Form und Stimmung, und die Arie bot den vollständigsten Apparat für den Erguß der verschiedensten Stimmungen. Gluck rückte diesen zusammen; er entkleidet ihn von allem Unwesentlichen und beseelt ihn durch seine schärferen Wort- und Gefühlsaccente. Jene charakteristischen Intervallenschritte, die wir namentlich bei den früheren Italienern in den Recitativen finden, werden jetzt auch der Arie eingewebt und diese erlangt dadurch neben dramatischer Wahrheit zugleich jene Innigkeit der Empfindung, die ausschließlich unser Interesse dem dramatischen Verlaufe zuwendet, und welche die Oper bisher nicht kannte. Die Personen, welche uns die Oper vorführt, gewinnen dadurch, daß die einzelnen Gefühlsausbrüche auf einander bezogen werden, bestimmten Charakter und die Handlung wird dramatisch belebt.

Jeder einzelne Satz der Oper: „Iphigénie en Aulide“ dient als Beleg.

Die Ouverture ist das Muster für die Opernouverture überhaupt geworden. Die Einleitung nimmt direct Bezug auf die Handlung, ihr erstes Motiv kehrt im Gebete Agamemnons der ersten Scene wieder.

Wie bereits erwähnt, ist sie ganz der Scene aus „Telemacco" entlehnt, in welcher dieser den Geist seines Vaters anfleht. Um wie viel freier, wir möchten sagen selbstredender, ist sie aber hier verwendet:



Wie der unaufhaltsame Gang des, über den Helden der alten griechischen Tragödie schwebenden Schicksals, erscheint dann das erste Thema des eigentlichen Sonatensatzes:



das mit unerbittlicher Consequenz festgehalten wird. Auch das holde Bild der lieblichen „Iphigenie", dem das zweite Thema seine Entstehung verdankt:





die rührende Klage der Oboe, vermögen es nicht aufzuhalten, nichts auszurichten gegen die beschlossene That mit ihren grausigen Folgen. Diese Ouverture ist nicht nur leidenschaftlicher empfunden und größer und gewaltiger ausgeführt, sondern sie steht auch in noch engerem inneren Zusammenhange mit der Oper als die zu „Orpheus", „Alceste" oder „Paris und Helena". Die erste Arie des Agamemnon „Brillant auteur" hat sogar noch die Form der DaCapo-Arie, aber wie außerordentlich knapp ist sie gehalten und wie vortrefflich charakterisirt sie die Stimmung des geängstigten Vaters, der nicht nur zu den Göttern betet, sondern zugleich auch auf Mittel zur Errettung aus dieser Gefahr bedacht ist. Treffender als in dieser Arie war der Zustand Agamemnons gar nicht zu schildern. Jetzt erscheint der Chor, der zum ersten Male in der Oper so energisch in die Handlung eingreift. Gebieterisch fordert er das Opfer, Calchas verkündet in mächtig bewegtem Gesange den Befehl der Göttin und eint seine Klagen dann mit denen des unglücklichen Vaters, und der Chor mit seiner harten Forderung schließt diese ergreifende Scene ab. Calchas entläßt ihn mit der Versicherung, daß das Opfer heute noch gebracht werden soll. Noch sträubt sich der

Vater und hofft, daß die List gelingt, vermittelst welcher er die Tochter fern zu halten gedachte, da verkündigt der Chor, daß sie mit der Mutter naht. Entsetzt schreit Agamemnon auf und Calchas mahnt im Choraltone zur Unterwerfung unter den Willen der Göttin.

Das Motiv zu dem nun folgenden Chore: „Que d'attraits! que de majesté" (Welch' ein Reiz, welche Majestät), mit welchem die Griechen die holde Iphigenie empfangen, ist dem Mittelsatze der Arie aus Semiramis: „Se mai senti spirarti"*) entlehnt. Er gehört zu den entzückendsten Tonsätzen, welche je geschrieben wurden und zu welchem das kurze Lied der Clytemnestra: „Que j'aime à voir ces hommages flateurs" (Wie gern hört mein Ohr dies schmeichelnde Lob) einen lieblichen Gegensatz bildet. Diese eilt zu Agamemnon und läßt Iphigenie auf dem Throne zurück, wo sie den Tänzen der griechischen Jugend zuschaut. Nach dem ersten Tanze besingt der Chor wieder Iphigenie's Reiz und dann folgen wiederum Tänze, und dann das Lied der Iphigenie, das sie kaum an anmuthendem Reiz übertroffen haben mag: „Les voeux dont ce peuple m'honore" (Die Liebe, durch die ihr mich ehret). Noch einfacher als das Lied der Clytemnestra, ist es noch süßer und duftiger; berückend wie die eben erst sich erschließende Blume. Wer die Feinheit der Charakteristik bei Gluck bewundern will, vergleiche namentlich diese beiden einfachen Lieder nach ihrem eigensten Charakter. Wieder folgen Tänze und dann erst beginnt die folgenschwere Handlung. Clytemnestra erscheint und mit ihrem „Allez" verscheucht sie den Ton, der bisher in dieser Scene vorwaltete. Sie hat von Agamemnon den falschen Bericht von der Untreue des Achilles, mit dem er sie aus dem Lager vertreiben will, um so zu verhindern, daß Iphigenie als Opfer falle, erhalten. Voll Scham und Zorn mahnt sie zur Flucht, und als die erschreckte Iphigenie Einwand zu erheben versucht, da fordert sie gebieterisch: „Armez vous d'un noble courage" (Ha, durchglüht von zürnenden Flammen) in einer Arie, die das Innere jener Clytemnestra enthüllt, welche sich später nicht scheut, den rächenden Arm gegen den eigenen Gatten zu erheben. Wie anders

*) Siehe Notenbeilage.

tönt dagegen die Klage der herrlichen Jungfrau Iphigenie: „L'ai je bien entendu?" (Ist es wahr?). Da erscheint Achill; die Wechselreden der Beiden sind mit Sorgfalt behandelt, doch nicht hervorragend; erst die Arie Achills: „Cruelle non j'amais votre insensible coeur" erhebt sich wieder zu dramatischer Gewalt, und das anschließende Recitativ wie das Duett zwischen Beiden hält sich jetzt auf der gleichen Höhe und steigert sich sogar nach dem Schlusse noch ganz bedeutend.

Der zweite Act beginnt wieder mit einem, in seiner Einfachheit unmittelbar herzgewinnend wirkenden Chore (der Frauen): „Rassurez vous belle Princesse". Das Recitativ: „Vous essayez envain de bannir mes allarmes" und die anschließende Arie: „Par la crainte et par l'esperance" sind wiederum so ganz und gar aus dem Herzen der herrlichen Königstochter gesungen, daß sie nur ihr und niemand Anderem angehören. Prachtvoll ist dann die Schilderung der beginnenden Hochzeitsfestlichkeiten. Die Wirkung des Quartetts: „J'amais à tes autels", zu dem dann auch der Chor hinzutritt, ist wol selten nur von der Bühne herab erreicht worden. Da, als Achill drängt, zum Altare zu eilen, offenbart Arcas den schrecklichen Betrug, verkündend, daß Iphigenie den Opfertod am Altare erleiden soll. Clytemnestra und Achill tödtlich erschreckt, haben zunächst nur wenige Worte der Frage; die Thessalier bieten ihre Waffen zur Abwehr der schrecklichen That. Da wirft sich Clytemnestra Achill zu Füßen und in einer grandiosen Arie: „Par son père cruel" fleht sie nur noch Rettung bei ihm. Iphigenie spricht für den Vater und in dem Trio, zu welchem sie sich mit der Mutter und dem Geliebten verbindet, sind alle Drei wieder trefflich charakterisirt. Nicht minder groß ist der weitere Verlauf dieses Actes; und daß das Duett: „De votre audace temeraire" schon bei der ersten Vorstellung ganz außergewöhnliche Wirkung erzielte, ist hinlänglich bezeugt. Durch den Widerstand Achills gereizt, will Agamemnon die Opferung der Tochter beschleunigen, aber da ergreift ihn wieder der Schmerz mit Allgewalt. In einem Recitativ, das zu den größten Meisterwerken aller Zeiten gehört, eröffnet er sein Herz; in mächtig ergreifenden Accenten giebt er

den tausend Qualen, die ihn durchwühlen, Ausdruck und so gelangt er endlich zum Entschlusse die Tochter zu retten. Arcas erhält von ihm den Auftrag, unbemerkt Mutter und Tochter nach Mycene zu führen. „O toi l'objet le plus aimable" singt er, und trotzig bietet er sich dann der grausamen Göttin zum Opfer dar.

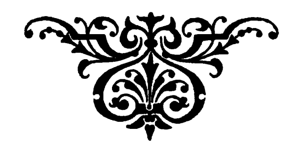
Im dritten Act ist es wieder Iphigenie, die mit wahrhaft berückender Einfachheit und Wahrheit gezeichnet ist. Das Volk widersetzt sich ihrer Flucht und so bittet sie Arcas, sie nicht länger zu vertheidigen, sie beugt sich gern dem barbarischen Beschlusse. Noch einmal sagt sie Achill, wie sehr sie ihn liebt, weist aber auch entschieden seine Hülfe zurück. Dieser, zur Wuth getrieben, will zum Tempel eilen, um sie von Calchas für immer zu befreien. Die Arie: „Calchas d'un trait mortel percé" hatte bekanntlich bei der ersten Aufführung gleichfalls ganz ungewöhnlichen Erfolg. Es wird erzählt, daß die Officiere, hingerissen vom Moment, aufgesprungen wären und ihre Schwerter aus der Scheide gerissen hätten. Als Achill fort ist, erscheint Clytemnestra und die Scene gewinnt immer mehr an Größe und Bedeutung. Vergebens mahnt Iphigenie, die Mutter wird immer heftiger und verliert alle Besinnung. Iphigenie entfernt sich und nun gewinnt die Mutter ihre ganze heroische Kraft wieder. „Dieux puissans que j'atteste! non je ne souffrirois pas" ruft sie, und die Arie: „Jupiter lance ta foudre" ist wieder ein so großer und gewaltiger Ausdruck der Stimmung, wie er ähnlich nur wenigen Meistern gelungen ist.

Jetzt soll die Opferung beginnen. Calchas, das Opfermesser in der Hand, bittet die Göttin, die Heimkehr der Griechen nicht länger zu hindern um des Opfers willen, das er ihr darbringe; da erscheint Achilles, gefolgt von seinen Thessaliern, reißt das Opfer vom Altare und legt es in die Arme der Mutter. Eben will das Volk zum Widerstande schreiten, da verschwindet der Altar unter einem mächtigen Donnerschlage und Calchas erklärt, daß die Götter versöhnt sind, und Wind und Meer zeigen sich der Abfahrt günstig. Diese ganzen Vorgänge sind mit einer Musik begleitet, die nicht größer und nicht entsprechender gedacht werden kann. Erwägt man noch, eine wie reiche

Harmonik der Meister verwendet und wie außerordentlich fein er instrumentirt, so wird man seinem Ausspruch, daß er beim Schaffen vor Allem den Musiker zu vergessen suchte, eine andere Bedeutung geben müssen, als man dies häufig thut. Gluck war eben Musiker in des Wortes strengster Bedeutung. Seine Harmonik ist zwar nicht so tief und so reich, wie die eines Händel oder Bach, aber sie überragt doch alle früheren und gleichzeitigen Erscheinungen auf diesem Gebiete ganz gewaltig.

Seine Instrumentation aber ist eigenthümlich und steht in gewissem Sinne der modernen viel näher, als die eines Händel oder Bach. Der eigenthümliche Stil Beider, der im Vocalen seinen Schwerpunkt findet, läßt sie auch einen mehr nach vocalen Gesetzen gebildeten Orchesterstil cultiviren; Glucks besondere Aufgabe dagegen führte ihn dazu, den Instrumentalstil Rameau's weiter zu bilden, nicht das Orchester an der Polyphonie des Gesanges Theil nehmen zu lassen, sondern durch eigenthümliche Zusammenstellung verschiedener Instrumente neue Farben zu erzielen. Seine Behandlung der Posaunen und ihre Zusammenstellung mit Hörnern und Fagotten zeigt eine viel feinere Kenntniß des Klanges dieser Instrumente, als seinen meisten Zeitgenossen erschlossen war. Eben so hat er auch Clarinetten und Hörner zu reizenden Klängen gemischt und sie genial charakterisirend anzuwenden verstanden.

Der Gipfelpunkt seiner Wirksamkeit war damit erreicht, was er darnach noch schuf, konnte sich nur auf der Höhe desselben erhalten oder mußte sinken.





Achtes Kapitel.

Gluck in Paris.

Im Spätsommer des Jahres 1773 traf Gluck in Begleitung seiner Gattin und seiner Adoptivtochter, seiner Nichte Marianna, in Paris ein und wurde sowol bei Hofe wie auch von seinen Kunstgenossen ehrenvoll empfangen. Da er zu oft schon erfahren hatte, wie wichtig die Art der Ausführung eines Tonstückes für dessen Erfolg ist, so suchte er sich zunächst über den Stand der Kräfte, denen er seine neue Oper „Iphigenia in Aulis" anvertrauen sollte, zu unterrichten. Er machte die Bekanntschaft der Sänger und Sängerinnen, die ihm für die Darstellung zur Verfügung standen, und da soll er allerdings wenig Tröstliches erfahren haben. Nach Castil Blaze *) fand er ein Orchester, das in seinen Stimmen nichts sah, als „ut" und „re", Viertel- und Achtelnoten; eine Schaar von Gliedermännern, die man den Chor nannte; Schauspieler, wovon die Einen eben so leblos waren als die Musik, die sie sangen, und die Andern sich mühten, eine traurige, schwerfällige Psalmodie hören zu lassen, oder frostige Lieder mit Armen und Lungen zu erwärmen. Er sah sich ferner in die unangenehme Lage versetzt, mit den zahllosen Mängeln

*) Anton Schmid: Christoph Willibald von Gluck. Leipzig 1854.

und üblen Gewohnheiten, die Rousseau einst mit schneidender Schärfe getadelt hatte, und von denen seine Sänger noch immer, wie von unreinen Geistern besessen waren, in einen wahrhaften Vernichtungskampf zu treten, und sie so zu bilden, daß sie zum Vortrage der ihnen bestimmten Rollen die erforderliche Tüchtigkeit erhielten; kurz er mußte die ganze Singschule nach den Grundsätzen des Systemes, das er rücksichtlich des musikalischen Ausdruckes, der Einfachheit und Reinheit des Gesanges, der Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Declamation beim Vortrage seiner Recitative sich festgestellt hatte, mit seinen Sängern rastlos durcharbeiten. Eben diese Mühe harrte seiner später bei den Proben mit dem Orchester, wo er hinreichend Gelegenheit fand, sein ganzes Ansehen, seine ganze männliche Thatkraft und alle seine Kenntnisse zu entwickeln. Hinsichtlich der Sänger war er genöthigt, die meisten Stücke der zur Aufführung vorbereiteten Oper in andere Tonarten zu übertragen und noch mancherlei von den Umständen gebotene Veränderungen vorzunehmen.

Schmid setzt bei dieser Mittheilung hinzu: „Gluck hatte wol Recht zu versichern, daß, wenn er für die Composition einer Oper 20 Livres verlangen würde, er für die Mühe, sie aufführen zu lassen, verhältnißmäßig deren 20,000 haben müsse. Diesen Ausspruch Glucks hat uns der Vater der blinden Clavier-Virtuosin Fräulein von Paradies aufbewahrt."

Nach unsäglichen Mühen war Gluck endlich so weit gelangt, daß für den 13. Februar 1774 die Aufführung festgesetzt werden konnte. Da erkrankte an diesem Tage der erste Sänger und ein anderer sollte für ihn eintreten. Gluck erkannte das als einen Versuch, seine Oper zu Fall zu bringen und forderte, daß die Aufführung verschoben werde. Darauf erklärte die Direction nicht eingehen zu dürfen, da das Stück angekündigt und dem Hofe bereits gemeldet sei. Aber Gluck beharrte auf seinem Willen und erklärte: lieber die Partitur dem Feuer zu übergeben, als eine schlechte Aufführung zu gestatten, und so mußte man endlich darein willigen. Die Aufführung wurde verschoben.

Natürlich trug auch dies Ereigniß nur dazu bei, die Spannung der Pariser noch bedeutend zu erhöhen.

Am 19. April endlich ging die Oper in Scene, eine ganze Reihe Tonstücke wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen, der sich indeß am Schluß bedeutend abkühlte; erst bei der zweiten und bei den folgenden Vorstellungen wuchs der Beifall. Jedenfalls aber hatte selten ein Ereigniß die gebildeten Kreise in Paris so in Aufregung versetzt, als die Aufführung dieser Oper.

Laharpe, Redacteur der Gazette littéraire de l'Europe bespricht noch im Aprilheft der Zeitschrift den Erfolg der Oper wie nachstehend:

„Wir sind zwar nicht im Stande, das Urtheil des gebildeten Publikums über diese tragische Oper bestimmen zu können, getrauen uns aber zu glauben, daß der Erfolg die Hoffnungen, die man von dem Genius und dem Talente des Ritters von Gluck hegen darf, sich hinlänglich bestätigen werde.

Die Zuhörer können gegen die zahllosen neuen, kraftvollen und doch einfachen Schönheiten, die aus einer so ausdrucksvollen, wirksamen und echt dramatischen Musik hervorleuchten, unmöglich kalt geblieben sein: aber es giebt noch viele andere Dinge, die ein französisches Ohr nicht so schnell fassen kann, die Verbindung der Harmonie und das Verhältniß des Gesanges zum Orchester" und darauf bringt er eine Abhandlung von Abbé Arnaud in Form eines Schreibens an Madam D'Augny, Gemahlin des General-Pächters gleichen Namens, das eine bewundernde Zusammenstellung und Beschreibung der bedeutendsten Stücke der Gluckschen Oper giebt. Abbé Arnaud leitete mit Suard das oben erwähnte Journal, das von 1764 bis 1784 erschien und mit begeisterter Energie die Interessen Glucks vertrat.

Jetzt arbeitete Gluck auch seinen Orpheus für die Aufführung in Paris um und die Proben wurden so energisch betrieben, daß bereits am 2. August desselben Jahres das Werk in Scene gehen konnte; auch hier errang es denselben großartigen Erfolg, so daß mit diesen beiden Opern Gluck entschieden festen Fuß in Paris und somit in ganz Frankreich gefaßt hatte.

Die durchgreifendsten Veränderungen, welche Gluck mit seinem Orpheus vornahm, wurden hauptsächlich durch die ausführenden Sänger

veranlaßt. Die französische Oper hatte keine Castraten; die ursprünglich für einen solchen geschriebene Rolle des Orpheus (Contraalt) mußte deshalb für einen hohen Tenor (haute contre) umgesetzt werden; dies verursachte eine Reihe von Transpositionen, und dadurch bedeutende Veränderungen in der ganzen Organisation der Oper. Andere Aenderungen wurden durch die Rücksicht auf die anderen Ansprüche der Franzosen veranlaßt und hauptsächlich nach Wunsch der betreffenden Sänger von Gluck ausgeführt. So ist schon der Anfangschor verändert; in der dritten Scene erhält Amor bereits eine neue, weit ausgeführte Arie: „Soumis au silence contraint ton désir"; die dann folgende Arie des Orpheus ist nach dem Wunsche des Sängers Legros durch Bravourstellen erweitert. In ähnlicher Weise wurde auch der zweite Act verändert, so unter Anderem durch ein Ballet („Air des Furies") u. s. w.

In Paris begannen jetzt auch wieder jene Kämpfe zwischen den Parteien der nationalen und der italienischen Oper. Die Anhänger der letzteren fanden in der Oper Glucks nur wunderliche Ideen ohne Geschmack und Genie; sie tadelten seine geräuschvolle Instrumentation und vermochten selbst den, von den Anhängern Glucks so gerühmten musikalischen Ausdruck nicht zu finden. Hauptsächlich waren sie bemüht, des Meisters Musik dadurch zu verdächtigen, daß sie darin nur eine Nachahmung des Systems von Lully nachzuweisen suchten, aus dem er einen Theil der, den Werken der alten Tonsetzer eigenthümlichen Eigenschaften des Adels, der Grazie und der Abwechselung entfernt habe. Erst später nahmen diese Meinungsverschiedenheiten heftigern Charakter an und führten zu leidenschaftlichen Kämpfen. Für jetzt überließ Gluck den Freunden seine Vertheidigung und reiste wieder zurück nach Wien. Dort hatten seine Pariser Erfolge selbstverständlich auch gerechtes Aufsehen erregt und die Kaiserin Maria Theresia sah sich dadurch veranlaßt, den Meister zu ihrem Kammer-Compositeur zu ernennen. Es geschah dies mittelst Decrets vom 18. October 1774. Dasselbe lautet:

„Von Ihrer Majestät der Kaiserin, Königin Maria Theresia ꝛc. Unserer allergnädigsten Frau wegen dem Chevalier Gluck in Gnaden anzufügen:

„Allerhöchstgedacht Ir. k. k. apost. Majestät hätten demselben in Ansehung seiner, in der Musik besitzenden gründlichen Kenntnisse und dargethanen besonderen Geschicklichkeit, wie auch in verschiedenen Compositionen erprobten Fähigkeit die Stelle eines k. k. Compositeurs mit einem, aus dem k. k. Univ. Kameralzahlamte zu beziehen habenden Gehalt von Zweitausend Gulden dergestalt allerhuldreichst zu verleihen geruht, daß er seine sich eigen gemachte ausnehmende Kunsterfahrenheit mit allmöglicher Beflissenheit erweitern und sich somit als wirklicher kaiserl. königl. Hofcompositeur selbst tituliren und schreiben, wie auch von Jedermann dafür angesehen, geachtet und benamset werden möge und solle.

„Welchemnach ihm, Chevalier Gluck diese allerhöchstgefällig geschöpfte Entschließung zur gehorsamsten Nachricht und Berechtigung auf allerhöchsten Befehl hiermit in Gnaden bedeutet wird.

Uebrigens verbleibe J. k. k. Majestät demselben mit kaiserl. und königl. Huld und Gnade zugethan.

Signatum Wien am 18. Monatstag October des 1774. Jahres."

Fürst Joseph Khevenhüller-Metsch m. p.

(L. S.)

Auf J. k. k. apost. Majestät
allerhöchst eigenen Befehl
Johann Franz Michael von Kynmayer
k. k. wirkl. Rath.

Zu Glucks Anhängern in Paris zählte auch Voltaire, wie aus einem Briefe hervorgeht, den dieser an die Marquise du Deffan, eine Verehrerin Piccini's, schrieb. Derselbe lautet:

„Ferney, den 25. Januar 1775.

Verzeihung, Madame, für Gluck, oder vielmehr für den Ritter Gluck! Ich glaubte Sie in Kenntniß gesetzt zu haben, daß eine Dame von eben so hoher Schönheit, als trefflicher Stimme, welche jener der

Dem. Le Maure nichts nachgiebt, mir ein gemessenes Recitativ von diesem Reformator vorgesungen und damit ein unendliches Vergnügen gewährt hat, obschon ich eben so taub und blind bin, wenn der Schnee die Alpen und den Berg Jura versilbert.

Ich bitte Sie um Verzeihung, wenn ich bei Glucks Schöpfung einiges Vergnügen empfand. Es ist möglich, daß ich Unrecht hatte; es ist möglich, daß die übrigen Werke dieses Meisters von weit geringerer Schönheit sein werden. Uebrigens fühle ich, daß es doch die Musik ist, welche bei meinem geringen Antheil an Fantasie in Sachen des Geschmacks auf mich wirkt, daher werde ich die schönsten Stücke eines Lully trotz aller Glucks in der Welt nicht weniger lieben."

Auch Frau von Genlis, die berühmte geistvolle Schriftstellerin, bekannte sich bald öffentlich für ihn. Sie war eine große Freundin der Musik, sang ausgezeichnet und spielte vortrefflich die Harfe, so daß sie oft zur Königin befohlen wurde, um diese mit ihrem Gesange zu unterhalten. Natürlich suchte sie Glucks Bekanntschaft und seitdem war dieser mit Monsigny, dem Violinspieler Jarnowick (Giarnowicchi) und Mondonville wöchentlich mehrere mal bei ihr, um mit ihr zu musiciren. Sie sang unter seiner Leitung die schönsten seiner Arien und spielte auch einzelne seiner Ouverturen auf der Harfe. Oft sang ihr Gluck auch vor. Sie erzählt darüber: Ohne Stimme und eben eine große Fertigkeit auf dem Flügel zu besitzen, war Gluck doch sehr hinreißend, wenn er seine Arien sang. Man fühlte sich bis ins Innere gerührt und lange nachher noch tief erregt.

Bei ihren weiten Verbindungen, die sie unterhielt, war sie natürlich eine einflußreiche Förderin der Angelegenheiten des Meisters in Paris. Sie hatte sich bald eine gewisse Autorität, namentlich in musikalischen Angelegenheiten zu erwerben gewußt, die sie oft wirksam auszunutzen verstand.

Bei Gelegenheit des Festes, das der französische Hof zu Ehren des Erzherzogs Maximilian veranstaltete, wurde zu Versailles Glucks einactige Operette: „L'Arbre enchante" aufgeführt, doch mit nur geringem Erfolge; hauptsächlich wol deshalb, weil man jetzt von ihm immer Außergewöhnliches erwartete. Als Operette von Monsigny oder Mondonville wäre sie wahrscheinlich mit entschiedenem Beifall auf-

genommen worden. Von Gluck erwartete man aber jetzt nur Großes und Bedeutendes und so hatte auch: „La Cythère Assiégée", das nach seiner Abreise von Paris am 11. August dort gegeben wurde, ebenfalls wenig Erfolg.

Auf seiner Rückreise in die Heimath hatte er die Freude, in Straßburg mit Klopstock zusammenzutreffen. Glucks Nichte sang dem Dichter einzelne von Gluck componirte Stücke der Hermannsschlacht und einzelne Lieder mit Melodien von Gluck und Bach in Musik gesetzt vor und Klopstock war höchlich erfreut darüber. Der herrliche Gesang der jungen Sängerin machte auf ihn einen tiefen Eindruck und in einer glänzenden Gesellschaft in Rastadt, wo sie wieder zusammentrafen, entwarf er als eine, der Sängerin dargebrachte Huldigung folgenden, von allen Anwesenden unterzeichneten Revers:

> Ich Endes Unterschriebene, Bezauberin des heil. römischen Reichs, wie auch des unheiligen gallikanischen Reichs, urkunde und bekenne hiermit, wasmaßen ich Klopstocken versprochen habe und verspreche, daß, sobald ich Erzzauberin in die Erzstadt des Erzhauses, Wien genannt, zurückgekehrt bin, und mich alldort drei Tage und drei Nächte hinter einander von meiner Reise verpustet habe, ich sofort und ohne Verzug, wie auch ohne ferneren Aufschub ihm zusenden will: 1. Die Arie, in welcher Orpheus der Euridice nachruft; 2. die Arie, in welcher Alceste ihren Kindern nachruft; und daß ich unter jede dieser Arien setzen will einige Worte, in welchen noch enthalten seyn soll, so viel nämlich davon in Worten enthalten seyn kann, die Art und Weise, Beschaffenheit und Eigenthümlichkeit und gleichsam die Schattirung meines musikalischen Zaubervortrages, damit benannter Klopstock diese meine Worte benebst den Arien seinerseits wieder zusenden könne seiner Nichte zu Hamburg, welche, seinem Vorgeben nach, der Zauberei auch ergeben seyn soll. Urkundlich geschehen zu Rastadt am 17. März 1775.

Der hierauf bezügliche Brief Glucks (aus der Pölchauschen Autographen-Sammlung der königl. Bibliothek in Berlin) möge hier noch treu nach dem Orginale seinen Platz finden:

Ich hoffe sie werden Von dem Hrn. Graffen von Cobentzl die Verlangte Arien richtig Erhalten haben, ich habe selbige durch diese Gelegenheit wegen Erspahrung derer Postspesen ihnen geschickt, die anmerkungen habe ich müssen wecklassen, weilen ich nicht wußte mich ausszudrücken wie ich Es Verlangte, ich glaube, Es würde ihnen Eben so schwer vorkommen, wan sie sollten jemanden durch Brieffe belehren, wie, und mit was vor Einen ausdruck Er ihren Messias zu declamiren hätte, alles dieses bestehet in der Empfindung, und kann nicht wohl explicirt werden, wie sie bässer wissen, als ich; — Ich Ermangele zwar nicht zu pflantzen, aber handlen habe bis dato noch nicht können, dan kaum war ich in Wien angekommen, so verreiste der Kaiser, und ist noch nicht zurückgekommen, über dieses muß man annoch die gute Virtlstunde beobachten, um Etwas effectuiren zu können, bey großen Höffen findt man selten gelegenheit Etwas guttes anzubringen, indessen höre ich dannoch das man will Eine Academie der schönen Wissenschafften allhier Errichten und das der Eintrag Von denen Zeitungen, und Calendern soll Eine portion des fondi aussmachen, umb die Kosten zu bestreitten; wan ich werde bässer Von der sache unterrichtet seyn, werde nicht Ermangeln ihnen alles zu berichten. Indessen haben sie mich Ein wenig lieb, bies ich wiederumb so glücklich bin sie zu sehen. Mein Weib und Tochter machen ihnen Ihre Complimenten und freyen sich sehr Von ihnen Etwas zu hören und ich Verbleibe dero

Ihnen Ergebenster
Gluck.

In Wien beschäftigte den Meister zunächst die Oper „Roland" von Quinault, die er im Auftrage der Akademie in Musik setzen wollte; daneben arbeitete er auch an der „Armida" desselben Dichters und bereitete seine „Alceste" für die Pariser Aufführung vor. Da erfuhr Gluck, daß auch seinem Pariser Rivalen Piccini der Auftrag geworden war, die Oper „Roland" zu componiren, und gerieth darüber in große Entrüstung, der er in einem Briefe an Bailly du Rollet — welcher nach Paris übergesiedelt war — in energischer Weise Ausdruck giebt. Er schreibt ihm, daß, nachdem er erfahren, auch Piccini den

Auftrag erhalten habe, Roland zu componiren, er nunmehr davon abstehe und Alles, was bereits davon fertig war, den Flammen übergeben habe, da er sich durchaus nicht geeignet mehr fühle, einen Wettstreit einzugehen. „Herr Piccini," schreibt er, „würde zu viel vor mir voraus haben; denn außer seinem persönlichen Verdienste, das unstreitig groß ist, hat er noch den Vorzug der Neuheit, weil man von mir bereits vier Opern *) (gut oder schlecht, gleichviel) in Paris gehört hat; das lockt, das reizt die Fantasie nicht mehr. Ueberdies habe ich ihm den Weg gezeigt, den er nur verfolgen darf. Ich sage nichts von seinen Protectionen. Ich bin versichert, daß ein gewisser Politiker meiner Bekanntschaft halb Paris bei sich bewirthen wird, um ihm Anhänger zu verschaffen, und daß Marmontel, der so gut Mährchen zu erzählen weiß, dem ganzen Königreiche das ausschließliche Verdienst des Herrn Piccini vorerzählen wird. Ich bedaure nur Herrn Hebert**), daß er in die Hände solcher Personen geräth, deren eine ein blinder Anhänger der italienischen Musik, der Andere Verfasser sogenannter komischen Opern ist; denn sie werden ihm den Mond zur Mittagszeit scheinen lassen."

Jean François Marmontel, französischer Dichter und Schriftsteller, zugleich begeisterter Musikliebhaber, war in jener Zeit eine einflußreiche tonangebende Persönlichkeit. Es mag dahin gestellt bleiben, ob die eigene Neigung, oder der Umstand, daß Gluck unterlassen hatte, seine Protection nachzusuchen, den Dichter in das ihm feindliche Lager führte, er wurde einer der heftigsten Gegner unseres Meisters und der beredteste Vertheidiger Piccini's. Der oben in Glucks Brief erwähnte Politiker — der neapolitanische Gesandte Marquis Caraccioli — hatte im Auftrage der Partei der italienischen Oper in Paris Piccini gewonnen und für diesen erwies sich nun die Partei mit Marmontel an der Spitze ungemein thätig; ihre Opposition gegen Gluck aber wurde in Folge dessen nur noch heftiger. Dazu kam noch, daß der oben erwähnte Brief Glucks den Weg in die Oeffentlichkeit gefunden hatte, für welche er

*) Iphigénie en Aulide — Orphée — l'Arbre enchanté — Cythère Assiégée.
**) Damals Operndirector.

doch nicht bestimmt war. Derselbe enthielt auch andere Mittheilungen sehr discreter, privater Natur:

„Sie behaupten," heißt es darin, „in Ihrem letzten Briefe, lieber Freund, daß keine meiner Arbeiten jemals die „Alceste" übertreffen, ja ihr nicht einmal gleichkommen würde: doch diese Prophezeihung unterschreibe ich noch nicht. „Alceste" ist eine vollständige Tragödie, und ich glaube, daß ihr nicht viel zu ihrer Vollkommenheit fehlt. Sie können sich nicht vorstellen, wie vieler Schattirungen und Wendungen die Musik fähig ist, und wie viele der Wege sie verfolgen kann. „Armida" ist im Allgemeinen von der „Alceste" so verschieden, daß man glauben sollte, beide Opern seien nicht von demselben Consetzer. Auch habe ich die wenige Kraft, die nach der „Alceste" mir noch übrig blieb, dazu angewendet, „Armida" zu beendigen. Ich habe darin gestrebt, mehr Maler und Dichter, als Musiker zu seyn; doch das werden Sie selbst beurtheilen, sobald Sie die Oper hören; ich gedenke auch mit ihr meine Künstlerlaufbahn zu beschließen. Freilich wird das Publikum wenigstens eben so viel Zeit brauchen, die „Armida" zu verstehen, als nöthig war, um die „Alceste" zu begreifen. Es waltet eine Zartheit in der „Armida", die man in der „Alceste" nicht findet: denn es ist mir gelungen, die verschiedenen Personen so sprechen zu lassen, daß man sogleich hören wird, ob Armida oder eine andere Person spreche. Ich muß enden, sonst könnten Sie glauben, ich sei ein Tollhäusler oder ein Charlatan geworden. Nichts läßt so übel, als wenn man sich selbst lobt; das ziemte nur dem großen Corneille: allein wenn ich oder Marmontel unser eigenes Lob ausposaunen, so lacht man uns ins Gesicht. Uebrigens haben Sie Recht, wenn Sie sagen, daß man die französischen Consetzer so sehr vernachlässigt: denn ich müßte sehr irren, wenn Gossec und Philidor, die den Zuschnitt der französischen Oper genau kennen, dem Publikum nicht viel bessere Dienste leisten würden, als die besten italienischen Componisten, wenn man nicht für alles Neue gar so enthusiastisch eingenommen wäre. Sie sagen mir ferner, lieber Freund! daß „Orfeo" bei der Vergleichung mit „Alceste" verlieren würde. Mein Gott, wie ist es möglich, zwei

Werke, die nichts Vergleichbares haben, mit einander vergleichen zu wollen? Das Eine kann wohl mehr als das Andere gefallen: doch lassen Sie nur „Alceste“ mit ihren schlechtesten Schauspielern, und „Orfeo“ mit ihren besten besetzen, und Sie werden sehen, daß „Orfeo“ den Preis gewinnen wird: denn die besten Sachen werden in schlechter Aufführung oft unerträglich.“

Natürlich wurden die Gegner Glucks durch Veröffentlichung dieses Briefes immer mehr erbittert und sie griffen daher begierig nach der ersten Gelegenheit, sich an ihm zu rächen. Diese fand sich bald in der am 23. April 1776 erfolgenden ersten Aufführung seiner Oper „Alceste“ in Paris, diese wurde förmlich ausgezischt. Erst bei den weiteren Wiederholungen gewann sie allmälig die Gunst eines Theils des Publikums, doch nicht in dem gleichen Grade wie „Iphigénie“ oder „Orpheus“. Unter den Freunden Glucks ist namentlich der Abbé Arnaud zu nennen, der in seiner Flugschrift: La Soirée perdu à l'Opera in Gesprächsform eines Gluckisten alle die von mehreren Gegnern erhobenen Einwendungen widerlegen läßt, natürlich ohne die Gegner zu überzeugen. Einer derselben, der dramatische Dichter Framery, benutzte sogar eine Stelle daraus gegen Gluck und machte ihm in einem Briefe an den Herausgeber des „Mercure“ den Vorwurf, als hätte er verschiedene schöne Stellen aus der Oper „Golconda“ und aus Sacchini's „Olympia“ in seine „Alceste“ aufgenommen. Darauf antwortete Gluck wie folgt:

„Das Septemberheft des Mercure (1776) enthält einen Brief von einem sichern Herrn Framery. Es ist eine vorgebliche Ehrenrettung des Herrn Sacchini; aber Sacchini würde sehr zu beklagen seyn, wenn er eines solchen Vertheidigers bedürfte; denn fast Alles, was Framery über Gluck, Sacchini und den Sänger Millico in seinem Briefe sagt, ist unwahr. Glucks italische „Alceste“ ist wegen der Schwierigkeit der Aufführung, da der Consetzer nicht zugegen seyn konnte, um sein Werk selbst zu leiten, weder in Bologna, noch in einer anderen Stadt Italiens gegeben worden. „Alceste“ wurde nicht eher als im Jahre 1768 zu Wien aufgeführt. Bei der Wiederholung sang Herr Millico den Admet. Wahr ist es, daß Sacchini die in Framery's Brief angeführte

Stelle: „Se cerca, se dice“ in seine Arie aufgenommen hat. Die musikalische Phrase steht in Glucks italischer „Alceste“ zu den Worten: „Ah, per questo già stanco mio cuore“. — Wir wollen noch beifügen, daß man gegen das Ende dieser Arie auch eine Stelle aus der Arie: „Di scordami“ der ebenfalls in Wien gedruckten Oper: „Paride ed Elena“ findet. Herr Framery weiß nur nicht, daß ein italienischer Consetzer sehr oft in der Lage ist, sich den Launen und der Stimme des Sängers fügen zu müssen; und Herr Millico war es, welcher Herrn Sacchini bat, die erwähnten Stellen in seiner Arie aufzunehmen, worüber Gluck diesem Sänger, der bekanntlich sein Freund war, auch sein Mißfallen zu erkennen gegeben hat; denn damals hatte Gluck seine „Alceste“ in Paris noch nicht aufführen lassen, wohl aber bereits den Entschluß dazu gefaßt. Ein mit den herrlichsten Gedanken erfülltes Genie, wie Sacchini, hat es gar nicht nöthig!, fremde Ideen zu entlehnen; allein er war durch die Aufnahme dieser Stellen nur dem Sänger gefällig, weil dieser sich damit des allgemeinen Beifalls zu versichern glaubte. Sacchini's Ruhm ist bereits so fest gegründet, daß er keines Vertheidigers bedarf; wohl aber kann dieser Ruhm dadurch sehr gefährdet werden, wenn man die schon für die italische Sprache geschriebene Arie ins Französische überträgt, und dabei die Verschiedenheit zweier Melodien und zweier Versmaaße nicht in Betracht zieht.

Herr Framery könnte wohl etwas Besseres thun, als den Nationalcharakter der Italiener und Franzosen zu verwirren, und dadurch eine Zwitter-Musik in den Gebrauch zu bringen, indem er Uebersetzungen liefert, die wohl der komischen Oper zusagen, aber nicht für die tragische Oper passen.“ (Mercure de France, Novembre 1776.)

Auch Suard, der mit Arnaud das „Journal étranger“ herausgab, gehörte zu den Freunden Glucks, der als „l'Anonyme de Vaugirard“ seine Vertheidigung führte. Ihn bat Gluck in einem Briefe, der im Journal de Paris (21. Octbr. 1777) veröffentlicht wurde, einen seiner heftigsten Gegner, Herrn von Laharpe zurechtzuweisen. „Es ist ein unterhaltender Doctor, dieser Herr von Laharpe,“ schreibt Gluck, „er raisonnirt über Musik in einer Weise, daß die Chor-

knaben von ganz Europa die Achseln darüber zucken würden, er spricht nur: „Ich will — oder meine Lehre will es so." „Et pueri nasum Rhinocerotis habent!" Werden Sie ihm, mein Herr, darüber nicht ein Wörtchen sagen? Sie, der Sie mich schon mit so großem Vortheile vertheidigt haben? — Ach ich bitte Sie! Wenn meine Musik Ihnen jemals einiges Vergnügen gewährt hat, versetzen Sie mich doch in die Lage, meinen Freunden in Deutschland und Italien beweisen zu können, daß es auch in Frankreich noch Gelehrte gebe, die, wenn sie über Kunst sprechen, wenigstens wissen, was sie sprechen." *)

In dieser Zeit der harten Kämpfe traf Gluck auch noch ein schwerer Schicksalsschlag, der ihn sehr darnieder beugte: einen Tag vor der Aufführung der Alceste, am 22. April, war seine von ihm und seiner Gattin so hoch und innig geliebte Nichte und Pflegetochter Marianne an den Pocken gestorben.

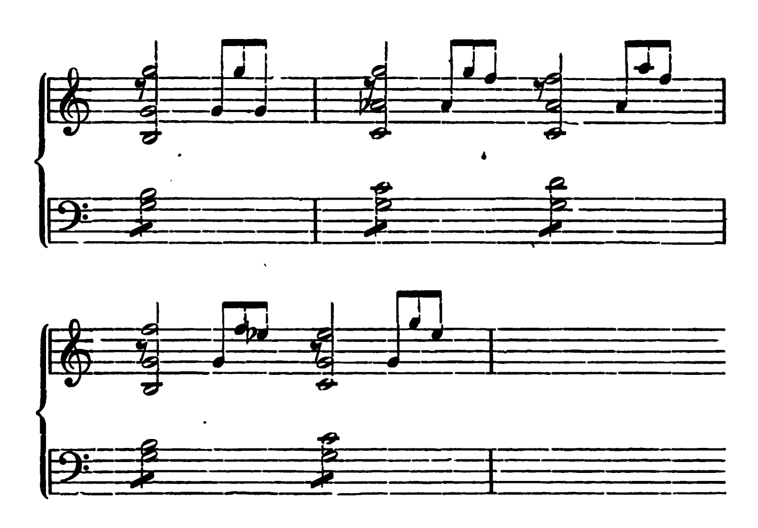
Unterm 30. August 1777 erhielt er von der Direction des Theatro alla Scala in Mailand den Antrag zur Einweihung des, nach dem Brande neu erbauten Hauses, die Eröffnungs-Oper zu schreiben. Der Meister mußte indeß ablehnen, da er der Pariser Akademie verpflichtet war, seine neue Oper „Armida" dort aufzuführen. Am 23. September 1777 ging diese dort zum ersten Male in Scene und wurde fast mit Gleichgültigkeit aufgenommen.

Es war wol nur eine Concession, die er dem Nationalgefühl der Franzosen machte, daß er den, an und für sich so hoch bedeutsamen Stoff nach der Quinaultschen Bearbeitung, die auch der Composition Lully's zu Grunde liegt, zur Oper verwendete. Der Stoff ist bekanntlich Tasso's „Befreitem Jerusalem" entnommen. Rinaldo, einer der tapfersten christlichen Ritter im Heere der Kreuzfahrer, wird von der jungen, zauberkundigen Fürstin von Damaskus, der erbittertsten Feindin der Christen, glühend gehaßt; sie weiß ihn durch ihre Zauberkunst in ihre Gewalt zu bringen und hat beschlossen, ihn zu tödten. Schon hat

*) Eine ausführliche Schilderung des ganzen Federkriegs giebt: J. G. Siegmeyer, Der Ritter Gluck und seine Werke. Berlin 1823, und auszugsweise Anton Schmid in dem angegebenen Werke.

sie den Stahl gezückt, da verwandelt sich bei seinem Anblick ihr Haß in Liebe; sie entführt ihn nach ihrem Schlosse und dort umstrickt sie ihn mit allem Zauber ihrer Reize und des Sinnengenusses, daß er seines Heldenberufes ganz vergißt und nicht eher wieder zum christlichen Heere zurückkehrt, bis die Freunde kommen und den Zauber, der ihn umfängt, zerreißen.

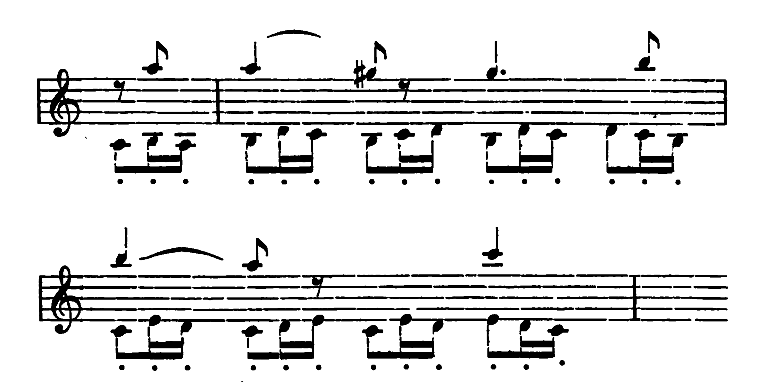
Die Ouverture zu dieser Oper gehört nicht zu den tieferen und inhaltreicheren des Meisters, aber sie ist doch auch mehr, als nur sinniges Tonspiel; man darf sie immerhin als einen Orchesterprolog gelten lassen. Der, Moderato überschriebene Einleitungssatz, deutet in seiner marschmäßigen ersten Hälfte den kriegerischen Charakter des Dramas an, die zweite Hälfte:



auf den unheimlichen Zauber Armida's; wir begegnen dieser Wendung mehrmals noch in der Oper. Das Hauptmotiv des nun folgenden Allegro ist wieder eines von jenen mehr tändelnden der Sammartinischen Schule:



allein es charakterisirt doch immerhin das frivole Spiel, das Armida mit ihrem Haß wie mit ihrer Liebe treibt, ganz vortrefflich. Allmälig gewinnt es ernsten Charakter, wo es als Contrapunkt zu einem zweiten, aber doch nur sehr vorübergehend eingeführten, auftritt:



Von dem romantischen Schimmer, der über diesem Stoff bereits liegt, ist in der Ouverture noch nichts zu spüren, kaum in der ersten Scene. Die beiden Dienerinnen Armida's: Phenice und Sidonie preisen mit, im Stile des Menuett und der Sarabande gehaltenen einfachen Melodien die Alles bezwingende Macht ihrer Schönheit, und beklagen es, daß die Königin dennoch dem Trübsinne sich ergiebt. Dringend mahnen sie, sich ihrer erprobten unbezwinglichen Waffen zu bedienen, um das Kreuzheer abtrünnig zu machen. Armidens Geständniß, daß ihre Triumphe sie nicht befriedigen können, so lange Rinald ihrer Reize spottet, hält noch diesen Ton fest, aber in weit energischerer Fassung der Rhythmus



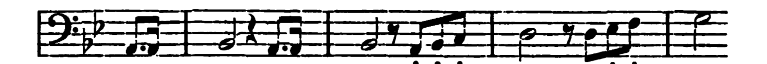
charakterisirt die Königin bereits ganz vortrefflich; er wird deshalb auch für ihre weitere Entgegnung: „Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous" (Ich triumphire nicht über den Tapfersten von Allen) beibehalten und hier bereits illustrirt die Begleitung namentlich schon sehr fein das wild und mannichfach bewegte Herz der Königin. Ganz außerordentlich wirksam ist die Steigerung des: „Incessament son importune image, mal gré moi trouble mon repos". Besonders warm wird sie bei der Erzählung ihres Traums. Dazu bildet das anschließende, im Menuettstil ausgeführte Lied der Sidonie wieder einen durchaus dramatischen Gegensatz.

In der zweiten Scene tritt ihr Oheim Hydraot hinzu; schon die Einleitung charakterisirt ihn als einen Statisten, der keinen weiteren Antheil an der dramatischen Verwickelung und Entwickelung gewinnen kann.

Er nimmt in anderer Weise an dem Kummer der Königin Anstoß, als jene Frauen, er möchte sie bald in den Hafen der Ehe einlaufen sehen, um beruhigt aus der Welt scheiden zu können. Die Arien Beider sind nicht tief, aber charakteristisch; Hydraots „Je vois de près" und die andere „Pour vous quand il vous plait" gehören beide der A-moll-Tonart an und dazwischen tritt die Armidens: „La chaine de l'Hymen" in der A-dur-Tonart; sie namentlich enthüllt viel von dem, was Armida ihrem Oheim verbergen möchte; daß sie gern dem einen ihre Freiheit verkaufen würde, der sich bisher in Trotz und Hochmuth ihrem Reize entzog. Dagegen scheint der Satz: „Si je dois m'engager un jour" zu zahm gehalten; er ist nur gesungen, wie ein Chanson, nicht wie eine Kundgebung der stolzen, aber bis ins Innerste verletzten Königin.

Die jetzt folgenden Chöre sind ganz wie in der alten französischen Oper und wie die Gesänge der beiden Frauen der Königin, im Stile des Tanzes jener Zeit gehalten. Auch der Chor der Völker von Damaskus: „Armide est encor plus aimable q'uelle n'est redoutable" (Armida ist noch liebenswürdiger als furchtbar) schlägt keinen anderen Ton an und Phenice und Sidonie geben ihn auch in dieser Scene nicht auf. Das ändert sich in der nächsten Scene (IV).

Aront tritt auf und berichtet, daß ein einziger Krieger die christlichen Gefangenen, welche er zu führen beordert war, ihm entrissen und befreit habe. Erstaunt fragen Armide, die Frauen und der Chor nach einander: „Ein einziger Krieger?" und als er das Ereigniß specieller mittheilt, ist Armide gar nicht im Zweifel, daß Rinald dieser Krieger ist (O ciel! c'est Rinaud); Aront bestätigt „C'est lui même!" und dann vereinigen sich alle in dem einen Gedanken: „Pour suivons jusqu'au trépas" und nicht mehr im Tanzcharakter, sondern in echt dramatischer Schlagfertigkeit, so daß dieser Satz zu einem ganz entsprechenden Finale für diesen Act wird. Höchst charakteristisch beginnt, nachdem Alles über die Schreckenskunde verstummt ist, das Orchester:

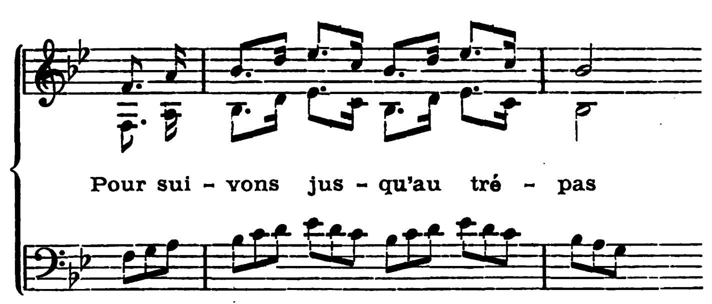


dann erst treten die Solostimmen hinzu:





Auf dem letzten Viertel des vorletzten Tactes setzt dann auch schon der Chor äußerst wirksam unisono ein, während das Orchester figurirt:



Die erste Scene des zweiten Actes führt den jugendlichen Helden Rinald ein; aus dem Lager Gottfrieds verbannt, führt er den Krieg gegen die Ungläubigen auf eigene Hand. In dieser Scene mit Artemidor, den er vor der Sklaverei errettet, zeigt er sich nicht nur als der große, sondern auch schon als der empfindsame Held, der dem Zauber Armidens nicht widerstehen wird. So majestätisch und sieghaft wie sein: „Allez, remplir ma place", so weich, fast sentimental klingt sein: „Je m'en éloigne avec contraint", mehr noch zeigt dies die Arie: „Le repos me fait violence". Fast jugendlich übermüthigen Charakter hat seine Entgegnung auf Artemidors Warnung vor den Reizen Armidens. Die nun folgende Beschwörungsscene, in welcher Hidraot und Armide die Dämonen der Unterwelt anrufen, gehört mit zu den großartigsten Schöpfungen unsers Meisters. Er hat ihr die ähnliche Scene aus Telemacco zu Grunde gelegt, in welcher dieser den Geist seines Vaters anruft; auch zu einer Arie: „La Clemenza di Tito" ist die Musik verwendet; in ihrer großartigen Steigerung steht sie doch aber eigentlich hier erst an ihrem Platze. Sie ist um einen halben Ton höher nach E-dur transponirt und die Begleitungsfigur, wie im Telemacco, in Sechzehntheile aufgelöst:



In Telemacco sind es Horn und Oboe, die einander den Ruf abnehmen, hier dagegen führen ihn Oboe, Clarinette und Bratsche ein, wodurch er natürlich ungleich eindringlicher wirkt; aber auch das Motiv der Streichinstrumente erlangt hier ganz andere Wirkung als dort. Auf diesem außerordentlich belebten Untergrunde erheben sich die Stimmen der Armida und des Hidraot einander nachahmend oder in Octaven geführt zu machtvollster Eindringlichkeit. So bietet uns diese Scene ein Bild von ergreifender Wahrheit, das mit gleich einfachen Mitteln wol nicht leicht überboten werden dürfte.

Jetzt erscheint Rinald: die reizende Landschaft, die sich vor ihm ausbreitet, giebt dem Meister wieder Veranlassung zu einer idyllischen Malerei, wie in Orpheus. Zu der, wie Rosenduft den Sinn umfangenden Begleitung der Violinen führt die Flöte die süßeste Melodie aus, und Oboe, Clarinette und Horn bringen ihre weichsten Töne dazu, um dem Ganzen die reizvollste Farbe zu geben:





und auch als der Gesang hinzutritt, wird diese instrumentale Malerei nicht unterbrochen; der Sänger referirt gewissermaßen nur über das, was er sieht, und das Orchester bringt dies möglichst treu für die Phantasie zur Anschauung. Hier namentlich übt der Meister jene, noch sehr neue instrumentale Praxis, nach welcher die Instrumente nicht nur zur Darstellung des eigentlich musikalisch ausgeführten Bildes, sondern auch zur besonderen Färbung durch lang ausgehaltene Fülltöne verwendet werden. Die in der Einleitung eingeführten langen Töne der Oboe und Clarinette und des Horns haben noch andere Bedeutung, es sind eben noch Beschwörungsrufe. Aber wenn der Meister dann, wie beispielsweise hier:



ganze Accorde oder auch einzelne Töne durch verschiedene Instrumente aushalten läßt, so will er mit dem abweichenden Klangwesen den betreffenden Stellen eine besondere instrumentale Färbung geben. Diese Weise der Verwendung der Instrumente war in jener Zeit noch neu, und Gluck namentlich hat mit dazu beigetragen, die instrumentale Entwickelung in dieser Richtung weiter zu führen.

Rinald entledigt sich seiner Waffen und versinkt in tiefen Schlummer. Najaden und Hirten schweben heran und gaukeln ihm liebliche Bilder vor; das erste Lied der Najade: „Au temps heureux" wird nur durch das Echo pikant.

Auch der Chor: „Ah! quelle erreur" wirkt mehr nur klanglich effectvoll; ihm folgt ein Ballet und dann ein außerordentlich liebliches Lied der Najade. Durch ein heroisches und doch wildleidenschaftliches Vorspiel wird das Auftreten Armida's eingeleitet. Das nun folgende Recitativ ist wieder ein Meisterstück, deren nur wenige geschaffen wurden; die ganze Stufenleiter der Empfindungen, welche in der Brust der Königin aufsteigen, von der wilden Freude, den verhaßten Gegner nunmehr tödten zu können, bis zu jener, die sie bei dem Gedanken empfindet, den herrlichen Jüngling besitzen zu dürfen, ist mit den einfachsten Mitteln treffend charakterisirt. Heftiger als früher der Haß bewegt jetzt die Liebe zu ihm ihr Herz, was sie in der Arie: „Venez, secondez mes désirs" hinreichend offenbart. Wieder ist den Instrumenten ein Haupttheil des Ausdrucks zuertheilt, wie schon in der Einleitung: die Oboe führt die Melodie und die Streichinstrumente mit der Flöte und dem Fagott illustriren das reich bewegte innere Leben. So erhält der Act mit dieser Arie einen brillanten Schluß.

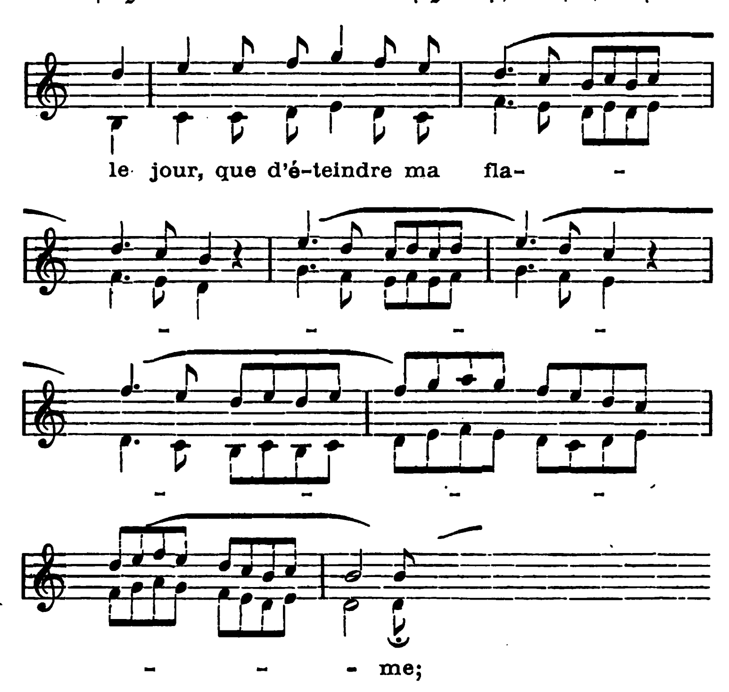
Der dritte Act zeigt uns zunächst Armide im Kampf mit sich selber. Liebe und Haß streiten in ihr. Das stolze Weib fühlt sich bedrückt und beängstigt dadurch, daß ihr Haß der Liebe weichen konnte. Der mehr prosaische Text, der überall nur Reflexion, anstatt der lebensvollen Empfindung giebt, hindert die freie Entfaltung des Genius unseres Meisters und auch die Einreden der beiden Vertrauten: Phenice und Sidonie vermögen ihn nicht zu entfesseln. Die ersten beiden Scenen dieses dritten Acts erheben sich nicht über eine gewisse

Routine. Erst mit der nächsten, als Armida die Furien des Hasses aufruft, bricht wieder echte wahre Empfindung hervor und sie gewinnt an unserem Meister einen gottbegnadeten Interpreten. Singstimme und Instrumente werden gleichmäßig benutzt, um uns zu zeigen, wie Armida allmälig wieder ihre Fassung gewinnt, mit der sie bittet: „sauvez moi de l'amour" (Rette mich vor der Liebe!), und nicht minder groß ist dann die Scene, in welcher der Haß mit seinen Furien sein finsteres Werk beginnt, das dann wieder Armida in peinvollem Schwanken aufhalten möchte. Mit dieser außerordentlich wirksamen Scene schließt der Act.

Der vierte Act bot wieder eine reiche Gelegenheit zu großartigen Tonmalereien. Ubaldo und der dänische Ritter sind ausgesandt, um den verlorenen Helden Rinald wieder ins Lager zurück zu führen. Die erste Scene zeigt sie uns in wilder, von Abgründen, aus denen giftige Dünste aufsteigen, umgränzter Waldschlucht und von Ungeheuern aller Art bedrängt. Ubaldo's goldener Zauberstab befreit sie von diesen Schrecknissen; sie treten in ein weites, lieblich sich vor ihnen ausbreitendes Gefilde und schauen auch bereits den Zaubergarten Armida's, wo sie mit Rinaldo weilt. Aber die Zauberin bereitet ihnen noch, um sie zurück zu halten, große Versuchungen. Unter der Gestalt Lucindens, der Geliebten des dänischen Ritters, erscheint ein Dämon, um ihn zu fangen und nur der Zauberstab Ubaldo's errettet ihn. Die falsche Geliebte verschwindet und nun erscheint ein anderer Dämon als Melisse, Ubaldo's Geliebte, und jetzt wäre der Letztere von ihr berückt worden, wenn nicht der Däne mit seinem Zauberschild noch rechtzeitig dazwischen fuhr. Hier ist reiche Gelegenheit nicht nur zu decorativer Malerei, sondern auch zur Darlegung inneren seelischen Lebens gegeben, und der Meister hat sie mit gewohnter Meisterschaft allseitig benutzt. Mit einem glänzenden Duett der beiden Ritter schließt der Act.

Der fünfte Act spielt in einer Prachthalle des Palastes der Königin. Diese hat allem Haß abgesagt, sie giebt sich ganz der Liebe zu Rinald hin, und auch er kennt nichts Anderes mehr. Wir finden sie beim Beginn des Acts in inniger Vereinigung. Sie, von trüben Ahnungen erfüllt, will sich entfernen, um die Mächte der Unterwelt zu

befragen, und er, ganz dem weichlichsten Sinnenreiz ergeben, klagt und seufzt, daß sie ihn verlassen will. Sie ruft für die kurze Zeit ihrer Entfernung die Genien der Freude zu seiner Unterhaltung herbei. Beide überbieten sich in heißesten Versicherungen ihres Liebesglückes und wie ihre Herzen, so schmelzen auch ihre Stimmen schließlich zusammen in holdem Zwiegesang. Zur treuesten Charakterisirung dieser Stimmung hat Gluck hier selbst von der melismatischen Ausschmückung des Gesanges in einem Grade Gebrauch gemacht, wie sonst nicht:



Nachdem sich Armide entfernt hat, beginnen die Genien den Tanz; einer graziösen, weitausgeführten Chiaconne folgt ein reizender Tanzchor, diesem wieder ein Tanz und ihm ein neuer Tanzchor, der namentlich durch die Instrumentation verführerischen Reiz gewinnt. Die gehäuften Triller in den Streichinstrumenten, den Flöten, Oboen

und Clarinetten sind recht wol geeignet, sinnverwirrend zu wirken. Ein neuer Tanz leitet zu einem neuen ähnlichen Gesange über, so daß Rinaldo selbst des Spiels müde wird und die Genien wegschickt. Darauf erscheinen die christlichen Ritter: Ubaldo und der Däne und wecken den Helden aus seinem Traume; sie zeigen ihm, wer er war, und der begeisterten Anrede Ubaldo's gelingt es bald, ihn seinem Heldenberuf wieder zu gewinnen. Als er mit ihnen entfliehen will, kommt Armida und ihren heftigen Klagen und Wünschen wäre es fast geglückt, ihn wankend zu machen; aber die beiden Ritter treiben ihn zum Widerstand und so entflieht er mit ihnen. Mit der ganzen wilden Leidenschaftlichkeit ihres ursprünglichen Wesens singt Armida noch ihren Schmerz, ihren Zorn aus; dann ruft sie die Dämonen auf, den Palast zu zertrümmern, und mit diesem wirksamen Theatereffect schließt die Oper.

In doppelter Beziehung hatte Gluck mit ihr einen bedeutsamen Fortschritt ausgeführt; so wilde heftige Leidenschaften, wie sie hier sich austoben, hatte er bisher noch nicht zum Ausdruck gebracht; durch die große Treue, mit der er dem Text folgt, bereicherte er das musikalische Ausdrucksvermögen ganz bedeutend. Aber auch in Bezug auf die decorative Gewalt der Musik war er weiter vorgegangen; solche Aufgaben wie hier, waren ihm bisher nur vorübergehend gestellt worden, während sie in dieser Oper ganze Scenen und Acte füllen. Namentlich wurde dadurch der erhöhte und veränderte Antheil der Instrumentalmusik bedingt.

Die Kritik, welche La Harpe nach der ersten Aufführung dieser Oper (im Journal de Politique et Littérature unterm 5. Octbr.) übte, veranlaßte Gluck zu einer ziemlich energischen Erwiderung. La Harpe berichtet, daß die Oper sehr mittelmäßigen Erfolg gehabt, daß nur der erste Act und ein Theil des fünften beklatscht worden seien. Mit einem gewissen Raffinement werden vorher dann einzelne Partieen der Oper als gelungen, sogar bedeutend hervorgehoben, aber augenscheinlich nur, um mit desto mehr Sicherheit das Ganze verurtheilen zu können. „Die Rolle der Armida," sagt er ausdrücklich, „ist fast von einem Ende zum andern ein eintöniges und ermüdendes Geschrei. Der Tonsetzer hat daraus eine Medea gemacht und vergessen,

daß Armida eine Zauberin ist", und in diesem Tone geht es weiter. Gluck antwortete auf diese Kritik bereits unterm 12. October im „Journal de Paris". Mit der feinsten, aber treffendsten Ironie leuchtet er dem anmaßenden Kritiker heim. Nachdem er mit vernichtendem Spott seine eigenen, aus vierzigjähriger praktischer Erfahrung geschöpften Anschauungen von der Musik und der italienischen und französischen Oper als falsch erklärt und ironisch sich zu der, vom Dichter in einigen Stunden erörterten bekehrt, fährt er fort: „Ich bin mit Ihnen einverstanden, daß von allen meinen Compositionen Orpheus wol die einzige erträgliche ist; und ich bitte den Gott des Geschmackes aufrichtig um Verzeihung, daß ich die Zuhörer meiner anderen Opern übertäubt habe: die Anzahl ihrer Vorstellungen und der Beifall, den das Publikum ihnen hat widerfahren lassen, verhindern mich nicht, jetzt einzusehen, daß sie erbärmlich sind. Ich bin davon überzeugt, daß ich sie aufs neue umarbeiten will: und da ich sehe, daß Sie für die Musik empfänglich sind und die Zärtlichkeit lieben, so will ich dem aufgebrachten Achill so viel Rührendes und Angenehmes in den Mund legen, daß alle Zuhörer dadurch bis zu Thränen gerührt werden sollen.

Was Armida betrifft, so werde ich mich wol in Acht nehmen, das Gedicht so zu lassen, wie es ist; denn, wie Sie sehr scharfsinnig bemerkt haben, die Opern des Quinault sind, obschon voller Schönheiten, doch auf eine für die Musik wenig günstige Art eingetheilt, es sind schöne Gedichte, aber schlechte Opern. Sollen sie daher zu schlechten Gedichten gemacht werden, woraus nach Ihrer Ansicht schöne Opern zu machen sind, so will ich Sie recht sehr bitten, mir die Bekanntschaft mit irgend einem Dichter zu verschaffen, der die Armida handwerksmäßig bearbeitet, und zwei Arien auf jede Scene vertheilt." — „Alsdann" (heißt es im weitern Verlauf) „wird die Rolle der Armida keine monotone und ermüdende Schreierin, keine Medea, keine Hexe, sondern eine Zauberin sein, ich werde es einzurichten suchen, daß sie in ihrer Verzweiflung eine so regelmäßige, so periodische und zu gleicher Zeit eine so zärtliche Arie singen soll, daß die empfindsamste und mit Migräne geplagte Schöne sie ohne die geringste Erschütterung ihrer Nerven hören kann."

Wie demnach Glucks Feinde nicht nachließen, ihn zu befehden, so ruhten auch seine Freunde nicht, seinem Rivalen Piccini Leben und Wirksamkeit zu verbittern. Der italienische Meister selber war weit davon entfernt, mit Gluck rivalisiren zu wollen, nur die Partei, die ihn berufen hatte, drängte ihn dazu, ohne ihn in der entsprechenden Weise zu unterstützen. Wie bereits erwähnt, war er der französischen Sprache nicht mächtig; da er aber Roland nach französischem Text componiren sollte, so sah sich Marmontel gezwungen, jeden Vormittag mehrere Stunden mit ihm zu arbeiten, ihm jeden Auftritt, jede Scene zu erklären, und hatte Sinn und Quantität der einzelnen Wörter zu bezeichnen. Dann sang ihm der Componist vor, was er unter diesen Umständen, geschaffen hatte, damit er etwaige Verstöße gegen den Sinn oder die Betonung der Worte corrigiren konnte. Unter so mühseliger Arbeit war endlich die Oper „Roland" fertig geworden. Fast dieselben Mühen aber machte dann das Einstudiren der Oper. Die Sänger waren dem Meister ebenfalls nicht sehr gut gesinnt, fanden sich in seine Sangesweise auch nur schwer, und da er nicht im Stande war, in ihrer Sprache mit ihnen zu reden, so konnte er überhaupt sich nicht mit ihnen verständigen und es gelang mehrmals nur der Autorität Glucks, in den Proben tumultuarische Scenen zu verhindern. Die beiden Meister standen sich durchaus nicht feindlich gegenüber; hier, wie fast immer, waren es nur die Freunde eines Jeden, die sich gegenseitig oft in pöbelhafter Weise befehdeten, um ihren Raufgelüsten zu genügen. Der ganze Gang seiner Angelegenheiten hatte Piccini so entmuthigt, daß er eine Niederlage mit aller Bestimmtheit voraussah; allein „Roland" hatte einen ganz bedeutenden Erfolg und behauptete sich lange Zeit auf dem Repertoir.

Mittlerweile hatten die Verehrer Glucks dessen Colossalbüste durch Houdon in Marmor ausführen lassen, und der König hatte genehmigt, daß sie im Opernhause neben den Büsten von Quinault, Lully und Rameau aufgestellt werde; die Aufstellung erfolgte am 14. März 1778. Die Büste trägt die Inschrift: **Musas praeposuit sirenis.**

In Wien, wohin sich Gluck wieder zurückgezogen hatte, arbeitete er fleißig an der neuen Oper: Iphigenie in T a u r i s. Am 30. Novbr.

Jetzt erscheint Rinald; die reizende Landschaft, die sich vor ihm ausbreitet, giebt dem Meister wieder Veranlassung zu einer ähnlichen Malerei, wie in Orpheus. Zu der, wie Rosenduft den Sinn umfangenden Begleitung der Violinen führt die Flöte die süßeste Melodie aus, und Oboe, Clarinette und Horn bringen ihre weichsten Töne dazu, um dem Ganzen die reizvollste Farbe zu geben:





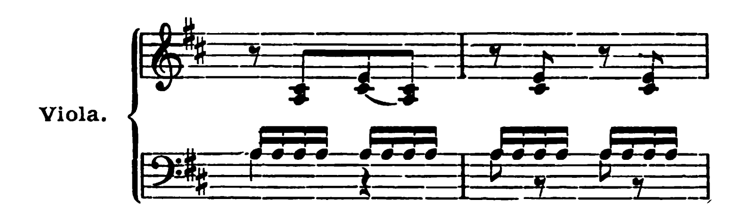
und auch als der Gesang hinzutritt, wird diese instrumentale Malerei nicht unterbrochen; der Sänger referirt gewissermaßen nur über das, was er sieht, und das Orchester bringt dies möglichst treu für die Phantasie zur Anschauung. Hier namentlich übt der Meister jene, noch sehr neue instrumentale Praxis, nach welcher die Instrumente nicht nur zur Darstellung des eigentlich musikalisch ausgeführten Bildes, sondern auch zur besonderen Färbung durch lang ausgehaltene Fülltöne verwendet werden. Die in der Einleitung eingeführten langen Töne der Oboe und Clarinette und des Horns haben noch andere Bedeutung, es sind eben noch Beschwörungsrufe. Aber wenn der Meister dann, wie beispielsweise hier:



Iphigenie in dem Recitativ: „O race de Pelops“ und in der anschließenden Arie: „O toi, qui prolongeas mes jours“; wie einst in Aulis unter das Opfermesser, so beugt sie sich jetzt demuthsvoll und ergeben unter die Hand der Göttin, die schwer auf ihr ruht und ihr den Tod nur noch als letzte Rettung erscheinen läßt; und wieder giebt der Chor der Priesterinnen dieser Stimmung den entsprechenden Abschluß. Hierzu bietet die folgende Scene, in welcher Thoas, der König der Scythen, auftritt, den wirksamsten Gegensatz; er ist ein finsterer und von düsteren Ahnungen gepeinigter Barbar, der nur durch fremdes Blut die Götter zu versöhnen meint. Diese, mit Angst gepaarte Wildheit kommt schon in dem Recitativ, noch mehr aber in der Arie: „De noirs pressentimens“ zu überzeugendem Ausdruck und dadurch tritt die herrliche Griechenjungfrau nur noch leuchtender hervor. Diese blutgierige Wildheit spricht sich dann auch in den folgenden Scythenchören aus; Orest, der mit Pylades gefangen eingebracht wurde, erhellen wie Iphigenie durch ihre Gegenwart das düstere Bild, das uns hier vorgeführt wird. Beide sollen dem Tyrannen zum Opfer fallen; damit schließt der Act. Der zweite Act macht uns zunächst mit den beiden Freunden: Orest und Pylades näher bekannt. Unwirksam erweisen sich die warmen Worte des opferfreudigen Freundes Pylades; Orest denkt nur der Greuel, welche die Götter für ihn aufgespart haben und erbittet in einer groß gedachten und herrlich ausgeführten Arie die Götter, ihn zu vernichten. Wieder ist die Arie mehr declamirt als gesungen, wie das die Situation erfordert und die Instrumente nehmen reichsten Antheil an der näheren Darlegung der ganzen Stimmung. Dazu bieten wieder Recitativ und Arie des Pylades den versöhnendsten Gegensatz. Mit Recht hat man die Arie „Unis de la plus tendre enfance“ einen Hymnus auf die Freundschaft genannt.

Unter dem heftigsten Widerstreben der Freunde werden diese jetzt getrennt. Pylades wird weggeführt und Orest bleibt in verzweifelndem Schmerz allein; in heftiger Erregung fleht er wieder die Götter an, ihn zu vernichten; die Geigenfiguren namentlich entschleiern, was in ihm tobt. Da besänftigt sich sein Inneres, Ruhe kommt über ihn, er

verſinkt in Schlaf. Die Arie, die uns dies vorführt, iſt eine der berühmteſten des Meiſters geworden, namentlich durch die geniale, gewählte Bratſchenbegleitung, die einen Ton ununterbrochen angiebt, andeutend, daß die Mahnung an die, an der Mutter verübten Blutthat, Oreſt auch im Schlafe nicht verläßt:





Bei Gelegenheit einer großen Probe, welche Gluck abhielt, bezeichnete ein Orcheſtermitglied dieſe Führung der Bratſche mit den Worten: „le calme rentre dans mon coeur" (Ruhe kehrt in mein Herz zurück) nicht entſprechend. Gluck, der es hörte, erwiderte darauf: „Il ment! il ment! il a tué sa mère" (Er lügt! er lügt! Er hat ſeine Mutter getödtet!). Nun ſteigen die Eumeniden herauf! Die Einleitung zu dem Chor zeigt auch bereits die Einführung eines ſogenannten Leitmotivs; dasſelbe wird ſchon in der vorhergehenden Scene verwendet, und zwar in G-dur, während es jetzt nach D-dur verſetzt iſt:



Für den Chor der Eumeniden fand er wenigstens erste Anregung in einem seiner früheren Werke, im Telemacco; der Anfang ist nach dem Chor: „Quai tristi gemiti"*) gearbeitet; aber zu welch erschütternder Gewalt steigert sich Alles hier. Zu dem ursprünglichen Orchester (Streichinstrumente, Oboen, Clarinetten, Fagotte und Hörner) kommen noch 3 Posaunen, und sie bieten ihre wirksamsten Mittel auf, um, mit den Singstimmen vereint, ein erschütterndes Bild uns zu vermitteln. Vor Allem sind es die Angstrufe Orests, die uns vollständig in Mitleidenschaft ziehen.

Jetzt erscheint Iphigenie und es entwickelt sich zwischen ihr und Orest das Gespräch, in welchem er ihr auf ihre Bitte Kunde giebt von den grausigen Ereignissen im Elternhause, vom Tode des Vaters und der Mutter. Herrlicher hat sich des Meisters Genius kaum je offenbart, wie in diesen Recitativen. Die Priesterinnen geben zuerst von dem Eindruck der Schreckensnachricht in dem Chor: „Patrie infortunée" Kunde und darauf Iphigenie in der herrlichen Arie: „O malheureuse Iphigénie!", deren Musik der Meister seiner berühmten Arie: „Se

*) Pag. 54

mai senti spirarti sul volto" aus „La Clemenza di Tito"*) entlehnt ist. Der Meister hat nur den ersten Theil der Arie, mannichfach verändert und namentlich durch Einfügung des Chors gesteigert, verwendet; der Mittelsatz ist, wie in der Iphigenie in Aulis, so auch hier zum Chorsatz geworden; dort begrüßen die Jünglinge und Jungfrauen Griechenlands Iphigenie damit bei ihrem Einzuge ins Lager als glückliche Braut des Achilles; hier begehen mit ihr die Priesterinnen das Todtenopfer für Orest. Nach frommer Sitte umschreiten sie den leeren Aschenkrug, da sie wähnen, daß Orest in fremder Erde ruht.

Ueber Iphigenie ist bei ihrem ersten Auftreten im dritten Acte eine eigenthümliche Ruhe ausgebreitet, nachdem sie zu dem Entschlusse gekommen ist, einen der beiden Fremdlinge vom beschlossenen Tode zu erretten und durch ihn der Schwester Elektra Nachricht überbringen zu lassen. In naiv inniger Weise bringt sie dem Bruder noch ein besonderes Todtenopfer in der Arie: „D'une image, hélas!" Doch lange vermag sie diese Ruhe nicht zu bewahren. Der Anblick der beiden Gefangenen und ihre rührende Freundschaft erwecken ihr aufs Neue bange Qualen. Das Recitativ geht in ein Terzett von lebendig dramatischer Wirkung über. Iphigenie wählt Orest, als den, welchen sie dadurch retten will, daß sie ihn zur Schwester sendet. Der edle Wettstreit der beiden Freunde gipfelt in einem wieder hoch dramatischen Duett, das aber fast noch durch das nachfolgende Recitativ Orests: „Quoi! je ne vaincrai pas ta constance funeste!" überboten wird. Nicht minder eindringlich, aber doch viel weicher, nach der Art seines Charakters, wehrt sich Pylades gegen das Andrängen des Freundes, der durchaus geopfert sein will, in der Arie: „Ah, mon ami". Heftiger und dramatisch belebter wird der Streit zwischen beiden noch, als auch Iphigenie hinzukommt, und bei ihrem dringenden Verlangen, Orest zu retten, fordert dieser immer heftiger den Tod und erklärt endlich, sich selbst zu tödten, wenn seinem Wunsche nicht willfahrt wird. Iphigenie fügt sich endlich und übergiebt Pylades den Brief an Elektren; dieser geht, aber fest entschlossen, als Retter

*) Siehe Notenbeilage.

bald zurückzukehren. In einer prachtvollen Arie, bei welcher gegen den Schluß hin Pauken und Trompeten höchst effectvoll Anwendung finden, thut er diesen Entschluß kund. Schon bei der ersten Aufführung hatte diese Arie außerordentlichen Erfolg, und namentlich die Stelle: „Je vais sauver Oreste", bei welcher die Trompeten eintreten, erregte einen wahren Aufruhr im Publikum.

Der vierte Act zeigt Iphigenie in einer, ihrem Charakter bisher fremden Aufregung. Selbst die Kunde von den fürchterlichen Ereignissen im Königshause hatte sie mit der Geduld und Demuth hingenommen, die einer Priesterin geziemt. Aber Angesichts der Blutthat, zu welcher sie durch ihr Amt gedrängt werden soll, verliert sie die priesterliche Fassung, und schon in ihrem Recitativ: „Non cet affreux devoir", namentlich aber in der Arie „Je t'implore, et je tremble" wird eine fast wilde Heftigkeit fühlbar; die Arie gewinnt namentlich durch die Geigenfigur diesen Charakter. Der trauervolle Chor der Priesterinnen mahnt dringend an ihre schreckliche Pflicht; dem Bruder gegenüber schwindet ihr wieder alle Kraft und auch dieser ergeht sich nur in milden Klagen über sein grauses Geschick; die weihevolle Cavatine: „Que ces regrets touchants" wirkt wahrhaft herzerhebend. Wieder stimmen die Priesterinnen einen frommen Gesang an und mahnen dringender, das Opfer zu vollziehen; und als sie endlich das Opfermesser ergriffen hat, erfährt sie durch die Worte Orests: „Ainsi tu péris en Aulide, Iphigénie, ô ma soeur!", daß er ihr Bruder ist. Es ist ein feiner Zug, daß Gluck den Eindruck, welchen diese Eröffnung auf Alle macht, nicht noch heftiger wirkend darstellt; die Aufregung der vorhergehenden Ereignisse war zu groß, der Umschwung viel zu plötzlich, und so ist es erklärlich, daß selbst Iphigenie nicht in Jubel ausbricht; daß aus ihrem „o mon frère! O mon chère Oreste!" und aus der prächtigen Arie: „Ah laissons là ce souvenir funeste" mehr freudige Rührung als hell auflodernde Freude spricht. Zudem ist die Gefahr für alle noch zu groß. Eine Griechin erscheint und kündet die Ankunft des erzürnten Königs. Er fordert wild die Opferung und da er erfährt, daß Orest Iphigeniens Bruder ist, will er beide opfern. Da kehrt Pylades zurück und erschlägt

ihn. Dem daraus sich entspinnenden Kampfe zwischen den Scythen und den Griechen wehrt Diana; sie befiehlt den Scythen, ihr Bild den Griechen zurückzugeben und verkündet, daß Orests That durch Reue versöhnt ist und daß er mit Iphigenien nach Griechenland zurückkehren soll, um in Frieden dort zu herrschen. Mit einem prachtvollen Chor schließt die Oper.

Welch großen Erfolg diese in Paris hatte, geht auch daraus hervor, daß 1783 die letzten Vorstellungen über 9000 Livres eintrugen und daß die 151. Wiederholung am 2. April 1782 15,125 Livres einbrachte.

Gluck hatte außer der „Iphigénie en Tauride" noch eine andere Oper: „Echo et Narcisse" mitgebracht, die zu componiren er wol hauptsächlich durch den Textdichter Baron Ludwig Theodor von Tschudi veranlaßt worden war. Sie wurde am 21. September 1779 in Paris aufgeführt, aber ohne allen Erfolg, den sie auch kaum haben konnte. Der Stoff, nach der bekannten griechischen Sage bearbeitet, ist viel zu unbedeutend für eine dramatische Behandlung und er enthält namentlich nichts, was unsern Meister besonders anregen konnte. Die Musik erhebt sich nirgends über den Standpunkt der Routine des Handwerks.





Neuntes Kapitel.

Die letzten Pläne. Das Ende.

In Wien lebte Gluck nunmehr in ruhiger Behaglichkeit; die Folgen eines Schlaganfalls, den er hatte überstehen müssen, hinderten ihn allerdings etwas am Arbeiten. Als im Jahre 1783 ihn die Pariser Akademie aufforderte, einen Componisten zu nennen, den er für befähigt halte, eine Oper für die Akademie zu schreiben, brachte er den Hofkapellmeister Salieri in Vorschlag, mit dem er schon lange in freundschaftlichem Verkehr stand. Nach Professor Cramer*) soll Gluck die Aeußerung gethan haben: „Nur der Ausländer Salieri lerne ihm alle seine Manieren ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle." Salieri wurde in Folge von Glucks Empfehlung von der Pariser Akademie beauftragt, die, von dem Parlaments-Advocaten P. L. Moline gedichtete lyrische Tragödie „Les Danaïdes" in Musik zu setzen. Am 26. April 1784 ging sie in Paris in Scene. Auf dem Anschlagzettel war sie als von „den Herren Ritter Gluck und Salieri" bezeichnet. Später ließ dann Gluck im „Journal de Paris" einen Brief einrücken, in dem er erklärte, daß die Musik der „Danaïdes"

*) Magazin 1783 p. 238.

ganz von Salieri componirt sei, daß er nicht weiter dabei als durch Rathschläge, die er dem Componisten ertheilte, sich betheiligt habe. Von Salieri ist uns auch Manches aus Glucks Leben, wie namentlich über seine letzten Arbeiten berichtet worden. Bereits 1769 war er in dessen Hause heimisch geworden und er blieb es bis zu des Meisters Tode. Kurz vor seinem Ende hatte ihm Gluck auch das „De profundis" gegeben, um es der Bibliothek des Kaisers einzureihen; es ist die einzige bekannte Kirchenmusik von ihm. Zwar soll er auch noch den achten Psalm „Domine Dominus noster quam admirabile", der in der Zeit von 1753—1757 in einem Hofconcert zu Wien zur Aufführung kam, componirt haben, aber diese Composition ist nicht aufgefunden worden.

Das „De profundis" zeigt eben deutlich, daß der Meister auf diesem Gebiete nicht heimisch geworden war. Selbst in Bezug auf die Chortechnik sind eine ganze Reihe seiner Opernchöre bedeutsamer und meisterhafter ausgeführt, wie diese geistlichen. Hier declamirt der Chor, meist homophon fortschreitend, immer im Sinne des Textes, aber ohne auch nur annähernd specieller zu erläutern; es ist ihm überall nur um die accordische Wirkung zu thun und nur schüchtern wagt er eine etwas mehr polyphone Führung der einzelnen Stimmen.

Namentlich Klopstock hatte in ihm Interesse für das deutsche Lied erweckt. Schmid schreibt darüber: „Ueberhaupt war Klopstock der Lieblingsdichter Glucks, ihm fühlte der Tonsetzer sich nahe, er verehrte, liebte und benützte ihn in seiner letzten Zeit vielfältig. — Gluck setzte sich zu seinem und seiner Freunde Ergötzen an den Flügel, legte einen Abdruck von Klopstocks Oden, in dem er in Absicht auf die Declamation nur kleine Zeichen, die auch nur er verstand, gemacht hatte, vor sich, und sang nun selbst die Gedichte mit freier Declamation und voll hoher Begeisterung mehr nach Art des gemessenen Recitativs, als des melodischen Gesanges, wozu er meistens nur wenige volle Accorde auf dem Flügel angab und höchstens zwischen den Strophen kleine Zwischenspiele aus den Hauptgedanken seines Gesanges ausführte. Einige Oden Klopstocks mit Glucks Musik, welche sich im Manuscript auf der Wiener Hofbibliothek befinden, sind später bei Artaria in Wien im Druck erschienen; es sind: 1. Vaterlandslied, 2. Wir und Sie,

3. Schlachtgesang, 4. Der Jüngling, 5. Die Sommernacht, 6. Die frühen Gräber, 7. Die Neigung und 8. Willkommen silberner Mond. No. 4 und 6 wurden bereits im Göttinger Musenalmanach von 1775 veröffentlicht und Neefe schreibt in der Vorrede seiner „Oden von Klopstock mit Melodien" (1776): „Der Kapellmeister Bach und der Ritter Gluck haben in dem Göttingischen Musenalmanach gezeigt, daß sich auch Klopstockische Oden componiren lassen." Alle diese Lieder tragen noch den Charakter der Improvisation. Die Liedform ist im Grunde nur in einem gewahrt, in „Wir und Sie", aber auch nur äußerst dürftig. Demnächst ist der Schlachtgesang zu nennen, der in seiner rhythmischen Construction, wie in seinen melodischen Phrasen schon stark an die Weise des Bänkelsanges erinnert. Die andern sind vorwiegend nur declamirt, aber lange nicht so klangvoll, wie einzelne Recitative des Meisters.

Lange Zeit trug sich Gluck mit der Composition von Klopstocks „Hermannsschlacht", aber er gelangte nicht mehr dazu, ernstlich ans Werk zu gehen. Wiederholt hatte ihn der Dichter darum ersucht, die einzelnen Gesänge niederzuschreiben, aber er hatte immer abgelehnt, weil er noch neue Instrumente dazu erfinden müsse. Er beabsichtigte, ein ganz eignes Orchester zusammenzustellen, mit ganz neu construirten Hörnern. Nach Salieri's Bericht wollte er in den letzten Tagen seines Lebens einzelne dieser Gesänge niederschreiben, allein seine Frau hinderte ihn daran, aus Besorgniß für seine ohnehin schwankend gewordene Gesundheit.

Als Johann Friedrich Reichardt, damals königl. preuß. Hofkapellmeister, 1783 nach Wien kam, machte er auch Gluck seinen Besuch und wurde von diesem zu Tisch geladen. Nachdem der Kaffee eingenommen war, sang Gluck seinem Gaste einige Stellen aus dieser Musik zur Hermannsschlacht vor, wobei er mehrmals „den Klang der Hörner und den Ruf der Fechtenden hinter ihren Schildern nachahmte". Dabei theilte er diesem gleichfalls mit, daß er noch ein neues Instrument erfinden müsse.

Reichardt erzählt auch mehrere charakteristische Anekdoten aus dem Leben Glucks. Er war auch dem Kaiser Joseph vorgestellt worden und hatte mit ihm eine lange Unterredung über Musik, die sich bald

auf Gluck lenkte, wobei mehrere Begebenheiten aus Glucks Leben erzählt wurden. Die eine, vom Kaiser selber mitgetheilt, möge hier stehen, da sie den Meister und sein Verhältniß zum Hofe charakterisirt: Als eines Tages der Kaiser mit seinem Bruder Maximilian Franz mehrere Gesänge aus der „Iphigenie in Tauris“ mit Begleitung des Claviers und einiger Geigen durchsangen, kam Gluck dazu, schüttelte bedenklich den Kopf und zupfte an seiner Perrücke, so daß der Kaiser sich veranlaßt sah, zu fragen: ob er mit der Ausführung nicht zufrieden sei? worauf Gluck offen erklärte: er wolle lieber zwei Meilen Post laufen, als seine Oper so aufführen hören, worauf der Kaiser lächelnd antwortete: „Seins ruhig; Sie sollen Ihre Oper nicht länger mißhandeln hören. Da setzen's sich selbstens ans Clavier und geben uns etwas Besseres, als wir Ihnen geben können.“

Seit dem Jahre 1784, in welchem Gluck von zwei Schlaganfällen heimgesucht wurde, verschlimmerte sich sein Gesundheitszustand zusehends, doch hielt der Geist den allmälig ermüdenden Körper noch mehrere Jahre aufrecht. Am 15. November 1787 hatte er noch Gäste in seinem Hause auf der „alten Wieden“. „Auf Anrathen der Aerzte,“ erzählt Schmid, „mußte Gluck täglich nach Tische ausfahren, sowol um die freie frische Luft zu genießen, als auch eine mäßige Bewegung zu machen. Das Mahl war beendet, Kaffee und Liqueure aufgetragen und Frau von Gluck, nachdem sie zuvor den beiden Gästen eingeschenkt hatte, ging hinaus, den Wagen zu bestellen. Während ihrer Abwesenheit verweigerte einer der Fremden, von dem credenzten Liqueur zu trinken; Gluck, der früher derlei Getränke sehr geliebt hatte, dem sie aber nun, der Erhitzung des Bluts halber, auf das strengste verboten waren, ermunterte anfangs seinen Freund, das Gläschen zu leeren und als dieser sich fortan entschuldigte, ergriff er es selbst im komischen Zorn über den Widerspenstigen, stürzte es schnell hinunter, wischte sich eben so schnell den Mund und bat den Gast scherzend, ihn seiner Frau ja nicht zu verrathen. Diese kehrte in das Zimmer zurück, der Wagen war angespannt, Frau von Gluck bat die Gäste, sich einstweilen im Garten zu unterhalten, mit dem Beifügen, daß sie und ihr Gatte in

einer halben Stunde wieder zurück sein würden. Die Fremden begleiteten das Ehepaar bis an den Wagen: Au revoir! adieu! — scholl es von beiden Theilen: doch das Lebewohl war Glucks letztes. — Kaum waren sie eine Viertelstunde gefahren, als ein dritter Unfall von Schlagfluß den theuern Mann überraschte; die erschrockene Gattin ließ ihn sogleich nach Hause fahren, aber er hatte alle Besinnung verloren, der Schleimschlag hatte sich wiederholt und in wenigen Stunden sein ruhmgekröntes Leben im 73. Altersjahre geendet."

Am 17. November wurde er unter großen Feierlichkeiten auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe nach katholischem Ritus begraben; eine unabsehbare Menschenmenge aus allen Schichten der Gesellschaft gab ihm das letzte Geleit. Ein schmuckloser Leichenstein bezeichnet sein Grab, es trägt die Inschrift:

Hier ruht
ein rechtschaffener deut-
scher Mann. Ein eifriger
Christ. Ein treuer Gatte.

Christoph Ritter Gluck

der erhabenen Tonkunst
grosser Meister.
Er starb am 15. November 1787.

Gluck hinterließ seiner Frau ein nicht unbedeutendes Vermögen. Bereits 1768 war er im Besitz eines Hauses am Rennwege, das er 1781 gegen ein stattlicheres auf den Wieden vertauschte. Ein zweites Haus mit Garten besaß er in Berchtoldsdorf bei Wien. Seine gesammte Hinterlassenschaft schätzte man auf 600,000 Franken.

Seine Gattin überlebte ihn noch fast 13 Jahre. Sie wurde an seiner Seite begraben; der Grabstein, der ihr Grab deckt, trägt die Inschrift:

Hier
ruhet sanft neben ihrem Gemahl

Maria Anna Edle von Gluck, geborne Pergin.

Sie war eine gute Christinn
Und im Stillen die Mutter der Armen.
Von jedem, der sie kannte, geliebt und geschätzt,
Endete sie im 71. Jahre die Laufbahn ihres Lebens
Und lohnte mit Grossmuth jene,
Die es verdienten.

Sie starb den 12. März 1800.

Dies
Denkmal der innigsten Verehrung
von
ihrem dankbaren Neffen
Karl von Gluck.

Ein schönes Denkmal setzte unserm Meister Piccini mit jenem Briefe, der im „Journal de Paris"*) am 15. December 1787 abgedruckt ist, in welchem er zu einer alljährlichen Gedenkfeier für den Meister auffordert. Der Brief ist zugleich ein schönes Zeugniß für die edle Gesinnung des Mannes, der unserm Meister als Rival gegenüber gestellt worden war, daß er zum Theil wenigstens noch hier Platz finden möge: **)

*) No. 349 p. 1501—1502. Samedi 15 décembre 1787.

**) Messieurs, ce n'est pas l'éloge du grand compositeur dont votre journal nous a annoncé la mort que je veux faire dans la lettre que j'ai l'honneur de vous adresser. La guerre musicale dont cet homme célèbre et moi fûmes la cause, mais dont il ne fut pas la victime, ferait suspecter, cet éloge par ceux qui ne me connaissent que par mes ouvrages ou par mon nom. C'est à vous messieurs, historiens de cette guerre et de la révolution musicale qu'elle a opérée en France, à louer dignement l'homme à qui votre théâtre lyrique doit autant que la scène française au grand Corneille. L'Italie vient de consacrer plus qu'un éloge, quelque bien fait qu'il puisse être, à la mémoire de Sacchini-Florence lui a décerné un buste dans a Galerie; Rome a placé l'image de ce grand compositeur dans le Panthéon; et le marbre retrace aux jeux d'un peuple qui aime véritablement la musique, les traits d'un homme qui a le plus honoré cet art.

„Meine Herren! ich will in diesem Briefe, den ich Ihnen zu übersenden die Ehre habe, keine Lobrede auf den großen Tonsetzer halten, von dessen Ableben Ihr Journal uns benachrichtigt hat. Der musikalische Krieg, dessen Ursachen dieser berühmte Mann und ich gewesen, dessen Opfer er jedoch nicht war, würde diese Lobrede bei Denjenigen verdächtigen, die mich nur aus meinen Werken oder nach meinem Namen kennen. An Ihnen, meine Herren, den Geschichtsschreibern dieses Krieges und der musikalischen Revolution, die in Frankreich dadurch bewirkt wurde, ist es, den Mann würdig zu loben, dem Ihr lyrisches Theater so viel verdankt, als wie das französische Schauspiel dem großen Corneille. Italien weihte mehr als eine Lobrede, so gut sie sein mochte, dem Gedächtnisse Sacchini's. Florenz hat ihm ein Brustbild in seiner Gallerie bestimmt, Rom hat das Bild des großen Componisten im Panthéon aufgestellt, und der Marmor zeigt den Augen eines Volkes, welches die Musik wahrhaft liebt, die Züge eines Mannes, welcher diese Kunst am meisten geehrt hat.

Ich wage es, Ihnen für den Ritter Gluck eine Huldigung vorzuschlagen, welche länger dauern kann, als der Marmor, und welche selbst der fernsten Nachwelt nicht die Züge, welche die von Ihnen aufgerichtete Büste bewahrt, wol aber das Bild des Genius überliefert, den die Kunst und Frankreich zu ehren verpflichtet sind. Ich schlage Ihnen also vor, „zur Ehre des Ritters Gluck ein jährliches Concert zu gründen, das an seinem Todestage stattzufinden hätte, wenn dieser Tag nicht ein Operntag ist, und in welchem nichts als

---

J'oserai vous proposer pour le chevalier Gluck un hommage qui peut durer plus que le marbre encore, et qui peut transmettre à la postérité la plus reculée non ses traits, que le buste que vous lui avez élevé conservera, mais l'image du génie, que l'art et la France doivent honorer. Je vous propose, en conséquence, de fonder en l'honneur du chevalier Gluck, un concert annuel, qui aura lieu de jour de sa mort, si ce jour là n'est pas un jour d'Opéra, et dans lequel on n'exécuterait que sa musique ... Une institution semblable me paraît la plus digne de consacrer la mémoire de Gluck, et elle joint à cet avantage celui de servir encore après sa mort l'art qu'il professa d'une manière si éclatante pendant sa vie.

seine Musik aufgeführt werden sollte". — Eine derartige Stiftung scheint mir am würdigsten Glucks Gedächtniß zu feiern und sie verbindet mit diesem Vortheile zugleich den, der Kunst noch nach seinem Tode zu dienen, die er während seines Lebens auf eine so herrliche Weise geübt hat."





Zehntes Kapitel.

Gluck — Händel und Bach.

In engerer Beziehung nach ihrer künstlerischen Schaffensthätigkeit stehen nur die letztgenannten beiden Meister: Händel und Bach; Gluck ist ihnen anzureihen, weil auch er, unter dem Einfluß ähnlicher Ideen schaffend, auf seinem Gebiete eben so die letzten Consequenzen zog, wie jene auf ihren Gebieten.

Bis weit in das sechzehnte Jahrhundert hinein wurde der Gang der Entwickelung unserer Kunst fast ausschließlich durch die Kirche beeinflußt; unter der Herrschaft der religiösen Ideen waren namentlich die Vocalformen, und zwar als mehr- und vielstimmige, in großer Fülle ausgebildet worden. Der neue Geist, der seit dem vierzehnten Jahrhundert auch in Deutschland zum Durchbruch gelangte und in der Reformation sich gipfelte, ließ dann das Volkslied mächtig emporblühen und unter seinem treibenden Einflusse erlangte auch die weltliche Musik und mit ihr die Instrumentalmusik größere Beachtung und selbständige Ausbildung. Die Pflege des einstimmigen Gesanges führte dann zu jener Umgestaltung der dramatischen Formen, aus welcher die Oper und das Oratorium als die höchsten Producte dieser ganzen Entwickelung hervorgingen.

Als Bach und Händel im Beginne des achtzehnten Jahrhunderts in ihre künstlerische Laufbahn eintraten, hatte sich die gesammte Musikpraxis schon in den verschiedensten Richtungen verzweigt und zum Theil hoch bedeutsame Resultate gewonnen. Das siebenzehnte Jahrhundert hatte nicht nur auf kirchlichem, sondern auch auf weltlichem Gebiete eine große Menge neuer Musikformen erzeugt und die alten entsprechend umgestaltet. Die Vocalformen des protestantischen Cultus: Choral und Motette namentlich waren nicht einflußlos auf die Entwickelung des, nun sich bildenden Instrumentalstils geblieben. Für den Orgelstil wurde hauptsächlich der Choral grundleglich, für den Clavierstil, ebenso wie für den Stil der andern Instrumente das weltliche Lied, die Motette und vor allem der Tanz.

Zu besonderer Blüthe war, unter dem siegenden Einflusse der Gewalt italienischen Gesanges, die italienische Oper gelangt, die bald auch in andern Ländern festen Boden faßte und auf die gesammte Musikpraxis in Deutschland, Frankreich und England entscheidende Einwirkung gewann. Sie fand bald überall an den Fürsten aller Länder Schützer und Beförderer und half dem entsprechend auch den Gang der gesammten Musikpraxis bestimmen.

Wie Händel und Bach, so fand auch Gluck früh seine ersten Anregungen zur Musik im Kirchendienst, aber doch unter wesentlich andern Bedingungen. Jene beiden, früh mit dem Geiste des Protestantismus genährt, erhielten ihre specielle Ausbildung für ihren Beruf in der Organistenschule; sie wurden hier mit den künstlicheren Formen des Vocalstils eben so bekannt gemacht, wie mit deren bereits erfolgender Uebertragung auf den Instrumentalstil, und sie wußten diesen dann eben so kunstvoll zu gestalten, als sie ihm ihre Thätigkeit widmeten, wie jenen. Als Händel seinen Kirchendienst verließ und in Hamburg sich dem Dienste der italienischen Oper zuwendete, gab er dabei sein ernstes Kunststreben nicht auf, sondern er war bemüht, durch die, in ernsteren Studien gewonnene Technik die Oper selber kunstvoller zu gestalten, sie auf eine höhere Stufe ihrer Bedeutung zu stellen. Das ist es, wodurch sich hauptsächlich diese italienischen Opern Händels von den frühesten Glucks unterscheiden. Dieser Meister war früh

durch die eigene Art des katholischen Cultus und der diesen begleitenden Musik auf das mehr sinnlich reizvolle Element derselben geführt worden und sein weiterer Bildungs- und Lebensgang hatte ihn in dieser Richtung energisch weiter gebracht. Die Unterweisung Sammartini's beschränkte sich wol hauptsächlich darauf, ihn mit den schlagendsten, dramatisch wirksamsten Mitteln musikalischen Ausdrucks bekannt zu machen, das bezeugen seine ersten Opern. So wirksam, wie Gluck schon hier, hat Händel niemals die italienische Cantilene zu verwenden verstanden. Händels Arien sind vielmehr liedmäßig construirt, aus einzelnen, meist kurzen Motiven zusammengestellt und in der Regel sehr kunstvoll ineinander gefügt. Glucks Arien sind dagegen vielmehr darauf berechnet, den Klang der Stimmen zur höchst möglichen sinnlich reizvollen Entfaltung zu bringen, sie erheben sich meist zu großem Schwunge, in breit austönenden Phrasen. So schwungvolle Arien wie die, in den Notenbeilagen mitgetheilten: „Se mai senti spirarti sul volto“ oder „Getta il nocchier talora“ dürften wir in Händels italienischen Opern vergeblich suchen, während wieder dessen feines architektonisches Gefüge kaum eine der Gluck'schen Arien zeigt. Darauf vor allem beruht es, daß beide Meister schließlich nach ganz verschiedenen Seiten gedrängt wurden, daß Händel die äußere Darstellung bei seinen dramatischen Werken ganz aufgab und das Oratorium zur höchsten Höhe führte, während Gluck gerade die äußere Darstellung, die Scenerie zu einem Hauptfactor machte und diese eingehend bei seiner Musik mit in Rechnung zog.

Auf diesem Wege schuf Händel mehrere Opern, die an Kunstwerth Alles übertreffen, was die italienische Oper überhaupt zu leisten vermochte. Er hatte sich nicht nur den ganzen dramatischen Apparat derselben zu vollständiger Herrschaft angeeignet, sondern war auch zugleich mit den Formen des künstlichen Contrapunkts vertraut und das giebt seinen Opern größeren künstlerischen Werth. Der Stil der älteren italienischen Oper kommt dadurch bei ihm zu entschieden höchster Ausgestaltung, aber das ist doch nur von zeitlicher Bedeutung. Die italienische Oper konnte nach dieser Seite zu keiner weiteren Ent-

wickelung mehr gelangen, sie mußte umgeformt werden in dem Sinne, wie das Gluck that.

Zwanzig Opern hatte dieser im Stile der alten italienischen Oper geschrieben, als er, ein gereifter Mann, seine Reform begann. Diese war demnach nicht das Product jugendlichen Dranges nach Neuerung, sondern das Ergebniß reicher Erfahrung und des eingehendern Kunstverständnisses. Giebt er doch selber in einer vollständigen Abhandlung, in der Dedication, mit welcher er seine Oper „Alceste" dem Großherzog von Toscana widmete, darüber ausführlich Rechenschaft.

Er spricht in ihr seine Anschauung vom Wesen der dramatischen Musik so klar aus, daß man nicht begreift, wie er bis auf den heutigen Tag so mißverstanden werden konnte. Offen bekennt er, daß er nicht entfernt daran dachte, den alten Organismus der Oper aufzulösen, die Formen desselben zu zertrümmern, oder auch nur allmälig verwildern zu lassen. Er will nichts weiter, als jedem einzelnen Theil derselben nach seiner eigensten Ueberzeugung den rechten Platz anweisen. Er suchte damit nur die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Er glaubt, „die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören." Demnach hütet er sich: „den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen, oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abzuwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen." Er ist weit davon entfernt, die Form der Arie aufzugeben, und sie in seiner Oper durch das Recitativ zu ersetzen, ganz im Gegentheil will er über die zweite Hälfte der Arie nicht rasch hinweg gehen, „wenn diese vielleicht der leidenschaft-

lichste und wichtigste Theil ist, nur um regelmäßig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; und er erlaubt sich auch nicht die Arie dort zu schließen, wo der Sinn nicht schließt, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können." Nur nicht für diesen und seine selbstischen, unkünstlerischen Zwecke will er die Arie verwendet wissen; sie soll immer einer der Hauptfactoren der dramatischen Wirkung sein. Einzig in diesem Sinn will er auch die übrigen Formen und Instrumente eingeführt wissen. Jene sollen nicht nur unterhalten und diese nicht nur mit langweiligen Ritornellen die Handlung unterbrechen.

Er verlangt mit vollem Recht: daß die Ouvertüre den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten soll; daß die Instrumente immer nur im Verhältniß mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen, und daß man vermeiden solle, im Dialog einen so großen Zwischenraum zwischen dem Recitativ und der Arie zu lassen, um nicht, dem Sinn entgegen, die Periode zu unterbrechen und den Gesang und das Feuer der Scene am unrechten Orte zu stören.

Weiterhin glaubte er „einen großen Theil seiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen", daher vermied er es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken; er hat niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens irgend einen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war.

Wir haben an den einzelnen Werken nachzuweisen versucht, wie Gluck allmälig diese Reform vollzieht. Wir zeigten, wie seine Ouvertüren, anfangs nur Einleitungen, die ganz entfernt mit der eigentlichen Handlung in Zusammenhang stehen, allmälig zu wirklichen Orchesterprologen werden, die uns auf das Kommende durch ganz directe Hinweise vorbereiten. Es wurde dort dargethan, wie schon die Ouverture zu „Orpheus" auf Vorgänge hinweist und wie die Motive immer bedeutsamer und inhaltvoller werden, immer mehr den Charakter

des bloßen Tonspiels abstreifen. Die Wirkung durch den Contrast, welchen die alte Schule in ihrer weitschweifigen Weise durch verschiedene rhythmisirte Sätze zu erreichen suchte, wird jetzt wirksamer in einem Satze durch Entgegensetzen verschieden charakterisirter Motive gewonnen. Ein noch bedeutsamerer Fortschritt ist in den Chören erreicht: diese waren aus der italienischen Oper fast ganz herausgeworfen; Gluck führt sie wieder ein und macht sie zugleich zu wesentlichen Factoren der dramatischen Wirkung. Er geht auf die knappe Liedform zurück, indem er sie aber mit den Mitteln seiner reicheren und auch in lebendigerer polyphon dargestellter Harmonik ausstattet, wird der Chor eine wirkliche dramatisch wirkende Macht.

Die bedeutendste Umgestaltung aber erfuhren durch ihn Recitativ und Arie. An Stelle der leichten, fast leichtfertigen Declamation des Recitativs, wie sie in der älteren italienischen Oper geübt wird, tritt jene, mit dem reichsten Verständniß erwogene, nach welcher nicht nur jedes Wort nach seiner logischen Bedeutung, sondern zugleich auch in dem Bestreben betont wird, durch die Summe der so gewonnenen Accente zugleich einen Gesammtausdruck der Stimmung zu gewinnen.

Ganz in derselben Weise gelangt Gluck auch zu der neuen Arienform. Im „Orpheus" und selbst noch in der „Alceste" hält er noch mehr an der behaglichen Breite, mit welcher die italienische Oper die eine Stimmung austönt, fest; erst mit „Iphigenie in Aulis" hat er die knappe Arienform ganz gewonnen, die schlagfertig Personen Situationen und Stimmungen zeichnet, und damit erst ist die Reform der Oper als beendet zu betrachten. Die Bedeutung derselben wird viel zu einseitig bezeichnet, wenn man nur auf die Vortrefflichkeit der Declamation, auf die tiefe psychologische Wahrheit des Wortausdrucks hinweist. Durch sie wird die Verständlichkeit des, die Handlung motivirenden Dialogs befördert, und seit Lully und Rameau waren die französischen Componisten bestrebt, diesen Anforderungen möglichst treu zu entsprechen, und daß Gluck nach dieser Richtung von ihnen lernte, wissen wir. Allein mit dieser, auch noch so fein abgewogenen Declamation ist doch im Grunde nur wenig gewonnen; der eigentliche Nerv der Handlung, die substanzielle Empfindung wird davon nur wenig

berührt. Erst in den völlig ausgeprägten Musikformen kommen die, den dramatischen Verlauf bedingenden psychologischen Prozesse zu sinnlich gegenwärtiger Erscheinung, und darauf beruht Glucks ungleich höhere Bedeutung, daß er die lyrische Empfindung auf ihre Pointen zusammengefaßt, im engsten Anschluß an das Wort, aber doch in selbständigen, abgeschlossenen Tonformen zu zwingendem Ausdrucke bringt. Diese Fähigkeit hatte er aus seiner Thätigkeit auf dem Gebiete der italienischen Oper sich erworben. In ihr ist Alles Form und Stimmung, und die Arie bot den vollständigsten Apparat für den Erguß der verschiedensten Empfindungen; aber er erschien für den Fortgang der dramatischen Handlung zu weitschweifig; Gluck rückte ihn deshalb zusammen, er entkleidete ihn von allem Unwesentlichen und beseelte ihn durch seine schärferen Wort- und Gefühlsaccente. Die charakteristischen Intervallenschritte des recitativischen Gesanges werden jetzt auch der Arie einverleibt und diese gelangt dadurch nicht nur zu dramatischer Wahrheit, sondern auch zu einer Innigkeit der Empfindung, welche die Oper bisher nicht kannte. Die Personen, welche uns in der Oper vorgeführt werden, gewinnen dadurch, daß die einzelnen Gefühlsausbrüche aufeinander bezogen werden, Charakter und die Handlung wird dramatisch belebt. Diese knappen Formen stattet der Meister dann mit einer reicheren Harmonik und einer unendlich verfeinerten Instrumentation aus, daß man seinem eigenen Ausspruche: „daß er beim Schaffen vor allem den Musiker zu vergessen sucht", eine andere Bedeutung geben muß, als in der Regel geschieht. Gluck war und blieb Musiker in der wahren Bedeutung des Wortes: seine Harmonik ist nicht so tief und reich wie die eines Bach oder Händel, aber sie überragt doch alle früheren und gleichzeitigen Erscheinungen auf dem Gebiete der Oper ganz bedeutend und seine Instrumentation ist ganz eigenthümlich und steht der unsrigen näher, als die eines Händel oder Bach. Die eigentlichen Aufgaben dieser Meister erforderten einen Stil, der mehr auf dem Vocalstil basirt, der den Klang weniger in seiner sinnlichen Gewalt wirkend erscheinen läßt; daher wird auch der Orchesterstil beider immer noch mehr nach vocalen Principien gebildet, die einzelnen Instrumente werden von ihnen vielmehr nach ihrem Ton- und weniger

nach ihrem Klangvermögen verwendet. Glucks besondere Aufgaben führten ihn dem entgegen darauf, den Orchesterstil Rameau's weiter zu bilden, die Instrumente weniger an der Polyphonie des Gesanges Theil nehmen zu lassen, sondern mit den Klängen einzelner Instrumente besondere Farben und dadurch eigenthümlichere Wirkung hervorzubringen. Gerade nach dieser Richtung erzielte Gluck besondere Erfolge. Solche Wirkung, wie er mit seinen Posaunen in der Ouvertüre zur „Alceste" oder durch ihre Verbindung mit Fagotten und Hörnern bei dem „Dieu puissant" des Oberpriesters, oder mit den Clarinetten, Oboen und Hörnern in der dritten Scene des zweiten Acts in der „Armida" und in vielen anderen erreichte, hatte vor ihm noch kein Operncomponist hervorgebracht. Daher darf man jene Aeußerung Glucks[1] auch nur dahin verstehen, daß er nur den italienischen Musiker vergessen mußte, der, unbekümmert um die dramatische Entwickelung, diese in einzelne lyrische Ergüsse auflöste, um jede dann in einem möglichst weit ausgesponnenen Tonsatze darzulegen.

Er mußte vergessen, daß man damals von dem Musiker den größten Aufwand aller nur sinnlich reizenden und rührenden Mittel verlangte, und diese Rückhaltung, mit der Unterordnung unter Text und Situation, die im Ausdrucke des Wortes und der musikalischen Darstellung des ethischen Hintergrundes der ganzen Handlung höchste Aufgabe sah und sich scheute, in Ritornellen, Zierrathen und Cadenzen die Handlung zu unterbrechen, machte Gluck zum Schöpfer der Oper seiner Zeit, der sogenannten heroischen Oper. Diese versetzt uns, wie das klassische Epos, dem sie ihre Stoffe entnimmt, in die, aus der Gemüthswelt der mythischen Zeit entwickelte Welt der Heroen. Diese ist nicht geradezu erträumt, sondern sie ist der wirklichen Welt nachgebildet, aber aller Zufälligkeiten der äußeren Erscheinungsform enthoben, und darum gewaltiger und erhabener. Es ist eine ruhig sich ausbreitende, objective Welt; ihre Helden erscheinen als allgemeine Typen menschlicher Kraft und so muß sie die Tonkunst zeichnen; eben ihrer Allgemeinheit halber schließen sie eine feinere Charakteristik aus. So hat sie Gluck hinzustellen verstanden, wie keiner außer ihm, weil er sich ihnen unterordnete. Deshalb gab er eine ganze Reihe musikalischer Darstellungs-

mittel der italienischen Oper auf und verengte diese formell ganz bedeutend. Einer solchen Rückhaltung war jener andere Meister, der gleichfalls die eine Hälfte seines Lebens der italienischen Oper gewidmet hatte: Georg Friedrich Händel, nicht fähig. Er war im Gegentheil bemüht, den ganzen Apparat der italienischen Oper nicht nur nicht zu verengen, sondern zu erweitern, damit die theatralische, die scenische Darstellung überflüssig würde. Er giebt nichts von den Mitteln der italienischen Oper auf, sondern er erweitert sie vielmehr und erfüllt die breiten Formen derselben, die er auch auf den Chor überträgt, mit seinem gewaltigen, von den Wunderthaten der alten Geschichte erfüllten Geist, wozu ihn seine Meisterschaft im Contrapunkt vollständig befähigte. Er entkleidet die Darstellung seiner Stoffe von allem äußern Beiwerke: Decoration, Action und Costüm und läßt die Handlung nur vor unserm inneren Auge vorüberziehen; sie entwickelt sich nur nach ihrem inneren Verlauf, nach ihren psychologischen Prozessen, an deren lebendiger, unmittelbarer Darstellung die Tonkunst den lebhaftesten Antheil nimmt; und was sie hier vermag, das hat Händel in solchem Umfange, in solcher Meisterschaft zuerst gezeigt. In unmittelbarem Anschluß an die Situationen schafft er Tonbilder, die den ganzen dramatischen Verlauf nur auf sich selbst bezogen, zu unmittelbarer, erschöpfender Anschauung bringen, und die, weil sie nicht schnell an uns vorüberziehen, Raum gewähren, sich in sie zu vertiefen. Damit ist die Form gewonnen, in welcher uns eine ganze Reihe dramatischer Stoffe — wie beispielsweise die der heiligen Geschichte entlehnten — vorgeführt werden können. Diese Stoffe sind auch durch die imposanteste Theaterwirklichkeit nicht in ihrer ganzen Größe darzustellen; dies muß der Fantasie überlassen werden, und um dieser den Aufbau der Handlung zu erleichtern, bietet die Musik ihre wirksamsten Mittel auf und verwendet sie zu ausführlichster auch in das Einzelne eingehendster Darstellung. Um der Phantasie Zeit und Anregung zu gewähren, sich in den Stoff ganz zu vertiefen, muß sie sich vielmehr ausbreiten, muß umständlicher werden. Recitativ und Arie erscheinen daher hier in erweiterter Form als bei der Oper und ebenso auch die Ensemblesätze. Reiche Verwendung findet auch die Instrumentalmusik, durch deren wirksamere Betheiligung hauptsächlich

die Scenerie u. dgl. ersetzt werden kann. Eines der mächtigsten Hülfsmittel oratorischer Darstellung wird der Chor, der eine Ausdehnung gewinnt, wie niemals in der Oper und in allen Formen, von der einfachsten bis zur künstlichsten zur Verwendung kommt. Die Größe der Anschauung und Sicherheit in der Ausführung, die zu einer solchen Darstellung gehört, hatte Händel entschieden durch seine langjährige Thätigkeit innerhalb der italienischen Oper sich angeeignet. Seine ersten derartigen Werke: „Esther" — „Deborah" — „Athalia" — weisen noch auf theatralische Darstellung hin; erst mit den späteren gewaltigeren Werken: „Israel in Aegypten" — „Saul" — „Messias" — „Samson" — „Judas Makkabäus" und „Josua" schuf er die unvergänglichen Meisterwerke dieser Form. Diese Stoffe in ihren großartigsten und allgemeinsten Beziehungen zur Welt und Weltgeschichte aufzufassen und so darzustellen, das war Händels eigenste Mission und dem entsprechend mußte sich auch sein Stil anders gestalten, wie der eines Gluck, dessen Stoffe einer andern Welt angehören und die zu ihrer Darstellung des äußeren sinnlichen Apparats bedürfen.

In anderer Richtung fand endlich Joh. Seb. Bach seine Aufgabe, ebenfalls durch seinen Lebensgang bedingt. Wie Händel, war auch er aus der Organistenschule hervorgegangen, dabei aber hatten ihn seine Stellungen in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, in Köthen und in Leipzig dazu geführt, die Musik als die Kunst des Ausdrucks der persönlichsten Empfindungen des Einzelnen zu erfassen. Das Orgelspiel während des Gottesdienstes und ebenso die Kirchenmusik sollen den persönlichen Antheil, den die Gemeinde am Gottesdienst nimmt, leiten, regeln und erhöhen. Das persönliche Empfinden eines jeden Einzelnen soll durch Beides hinübergeleitet werden in die Stimmung ehrfurchtsvoller Anbetung, demüthigen Gebetes, hochheiligen Jubels und Dankes. Diese Aufgabe ist eine wesentlich andere als jene, welche Händel zu lösen früh schon begann, wenn sie auch in ihren Ausgangs- und Endpunkten zusammentreffen. In Köthen aber, wo Bach nicht für das religiöse Bedürfniß zu sorgen hatte, diente er dem künstlerischen seines Fürsten. In diesem Sinne schrieb er seine Clavierwerke und seine Kammermusik, die deshalb ebenso wie seine kirchlichen Werke der

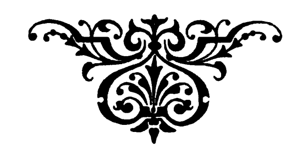
Ausdruck des rein persönlichen Empfindens des Meisters werden mußten; und in der Zeit, in welcher er ähnliche Stoffe behandelt, wie Händel, stand er wieder inmitten einer Gemeinde, auf deren persönliches Empfinden er direct Einfluß gewinnen mußte und wollte. Dem entsprechend aber schrieb er nicht eigentlich Oratorien, sondern Passionsmusiken, Messen, ein Magnificat und Cantaten. Die Passionsmusik ist das Oratorium, an welchem die Gemeinde direct Antheil nehmen muß. Jeder Einzelne soll des Opfertodes des Erlösers theilhaftig werden, und so ist es ganz selbstverständlich, daß er bei dem Oratorium auch seine Stimme erhebt, im Choral. Dieser durchaus veränderte Standpunkt, welchen Bach seinen Stoffen gegenüber einnimmt, giebt ihm auch eine veränderte und größere Bedeutung für die Kunstentwickelung.

Mit seinen monumentalen dramatischen Werken hat Gluck die Form der Oper künstlerisch organisirt, so daß sie grundleglich für die ganze weitere Entwickelung geworden ist, und die besondere Weise seiner Instrumentation blieb nicht ganz ohne Einfluß auf die neue Organisation des Orchesters; allein dieser erstreckt sich nicht weiter, als, wie früher nachgewiesen wurde, auf die reichere Verwerthung des Klangwesens. In ganz gleicher Weise stellte dann Händel die Form des Oratoriums für alle Zeiten fest. Außerdem componirte Händel auch eine Reihe von Instrumentalwerken, die indeß weder an sich, noch für die Kunstentwickelung bedeutungsvoll geworden sind. Er schrieb sie fast ausschließlich für praktische Zwecke, für seine hocharistokratischen Schülerinnen und für seine öffentlichen Aufführungen. Die Vertiefung, welche diese mehr dem individuellen Ausdruck dienenden Formen erfordern, lag außerhalb seiner Aufgabe. Diese fiel vielmehr jenem Meister zu, der selbst die großartigsten weltgeschichtlichen Ereignisse in ihrer Einwirkung auf das Gemüth erfaßte, Joh. Seb. Bach.

Dieser Meister hatte sich alle instrumentalen Mittel und Formen seiner Zeit angeeignet, nicht nur die contrapunktischen und die Tanzformen der Suite, die Form der Sonate u. dgl., sondern auch die freieren der Variation, des Präludiums und der Fantasie, und indem er sie mit eben dem tiefen Inhalte erfüllte, wie seine Vocalformen, gab er den

meisten nicht nur monumentale Bedeutung, sondern erweckte mit ihnen zugleich jenen neuen Geist, der nunmehr der Musikentwickelung eine neue Richtung gab. So vollendete sich in ihm die Kunst als christliche Kunst und trat zugleich als weltliche, als selbständige Instrumentalmusik in bisher nicht gekannter Weise in die Erscheinung.

Das, den drei großen Meistern Gemeinsame ist demnach, daß sie alle drei unter dem Einfluß der höchsten und heiligsten Ideen, die zugleich die wesentlichsten und treibenden des menschlichen Lebens sind, künstlerisch schaffend thätig waren; bei Gluck offenbaren sie sich nach ihrer Erscheinungsweise in der antiken, bei Händel und Bach in der christlichen Welt; jener erfaßte die Ereignisse dann mehr nach ihrer großen welthistorischen Bedeutung, dieser nach ihrem Eindruck auf die persönliche Empfindung, und er bereitet damit die neue Richtung vor, in welcher das gemüthliche Verhalten zur Natur, der Liebe Lust und Leid, Form und Klang in der Musik gewinnen, die Wunder der Schöpfung und auch profane Weltbegebenheiten auf die künstlerische Fantasie wirken, bei Haydn, Mozart und Beethoven.



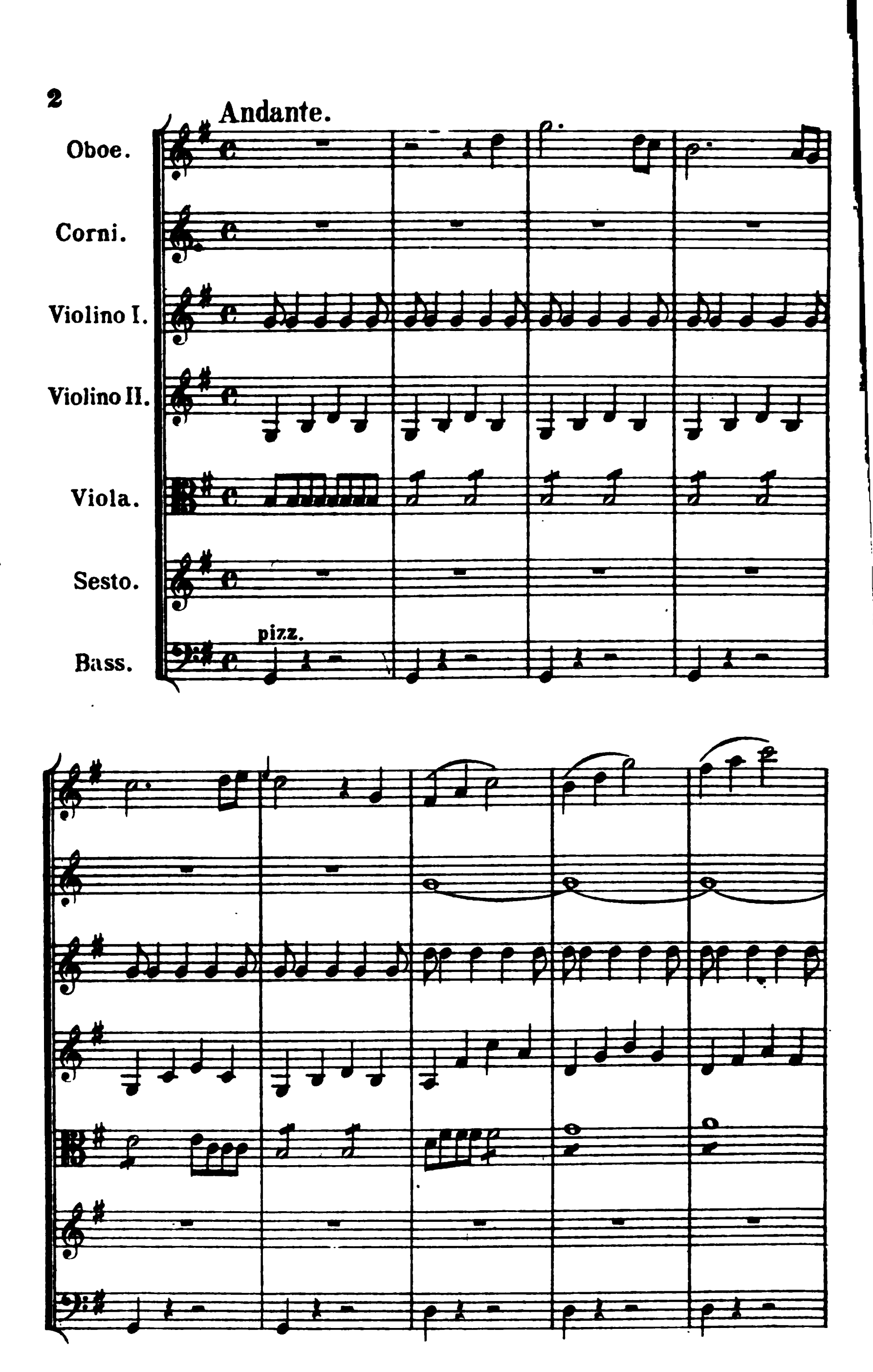
Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Nº 1. Recitativ und Arie aus „La Clemenza di Tito."

Atto II. Scena XIV.



Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.


Andante.
Oboe.
Corni.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Sesto.
Bass.
pizz.


Se mai sen - ti spi - rar - ti sul


SOLO
vol - - to Lie - ve fia - to che len - to sa'g


gi - ri che len - - to saggi - - ri
SOLO
Di; son que - . - sti glie stre mi sos pi - - -


ri
del mio
fi - do che
muo - re che
muo - -


- re per
me
del mio
fi - do che
muo - -


- - re per - me.


Je mai sen ti spi - rar - ti sul vol - -


to
lie - ve
fi a - to che
len - - - - to s'ag
gi - ri
lie - ve
fia - to che
len - to s'ag
gi-ri


Di son que - - sti non que - - - sti glie


stre mi sos pi - ri del mio fi do che


muo - re che
muo - re per - me
del mio
fi - do che


muo - - - -
re per
me
Di - son


ques ti gli e stre mi gli e stre mi sos - pi - ri del mio


fi do che muo - re per me del mio fi do che


muo - - - re per me.





Violino I u. II.
Sesto.
Viola u. Bass.
Al mio spirto dal se-no di sciolto
la me moria di tan ti mar ti - ri la me
moria di tan-ti mar - ti - ri sa-rà dol-ce con
que. - sta mer cè la me moria di


tan-ti mar - ti - - ri al mio spir-to dal
se - no di sciol - - to al mio spir-to dal
se - no di spir - to sa rà dol - ce con
que - sta mer - cè sa-rà dol-ce con que - sta mer - cè

Nº 2. Arie der „Vitellia". aus La Clemenza di Tito.




Get
ta il
noc
chier
ta
lo ra
Pur
que'
te
so
ri all'
on de
che
da
re mo
te
sponde
per
tan - to mar
por
tò
che
da
re mo - te
sponde
per.
tan - to mar por
tò
Get
ta que-te

so ri Get ta pur all' on- de Che da- re

mo te sponde pur tan to mar por tò pertanto

ma por tò.

get sail noc chier ta lo ra pur que'



te so - - ri all' on - de che da re mo - te

sponde per tan - to mar por tò che da re-mo-te

sponde per tan-to mar por - tò per tan - to mar por

tò Get - ta il nocchier ta lora pur

que' e - so - ri all on - de, Get - ta que te

so - ri Get - ta pur all on - de che da re - mo te

sponde per tan - to mar por tò per tanto ma por tò

E,


Violini.
Vitellia.
Basso.
giun - to al li do a - mi - co, gli
Dei rin - gra - zia an co - ra che ri - tornò men -
di - co che ri - tornò men - di - co ma sal - vo ri - tor -
nò che ri - tornò men di - co ma sal - vo ri - tor -
nò
D.C.

No. 3. Aria aus Ezio.











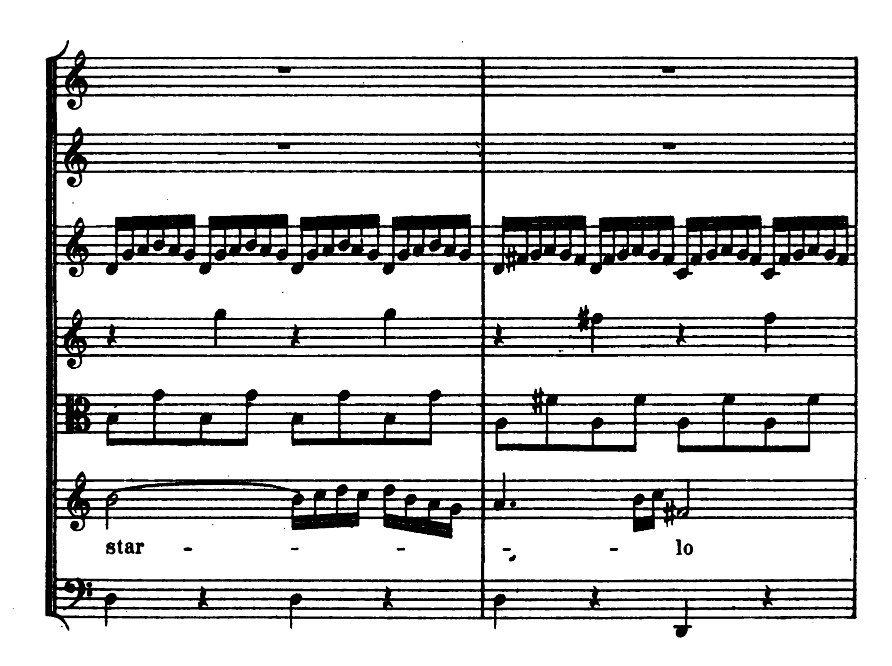



tr
Se


po - ve - ro il rus - cel - lo
mor - mo - ra len - to e bas - so Un


ra moscel - lo un sas - so
qua - - si ar - res-tar - lo


fa!
qua - si ar - re -


star - - - - - lo





fa.
Se


po - - - ve - ro il rus - - cel - - lo


mo - - - mora len- -to, e bas- - so mor -




mo - ra len - to, e
bas - so un ra - mo -


scel - lo un
sas - so


qua - - si a - res - tar - - lo
fà ra mus - cel - lo un



sas - - so
qua - - - si ar - - res -



tar
lo


fa
qua-si ar-res-tar
lo
fa




tr
ma
se alle spon de
po - i


Gon - fio d'a mor so vras - ta
ar gine op - por non bas - ta e


co ri pa - ri
suo - i - - -


tor - bi - do al mar sen va
D.C.